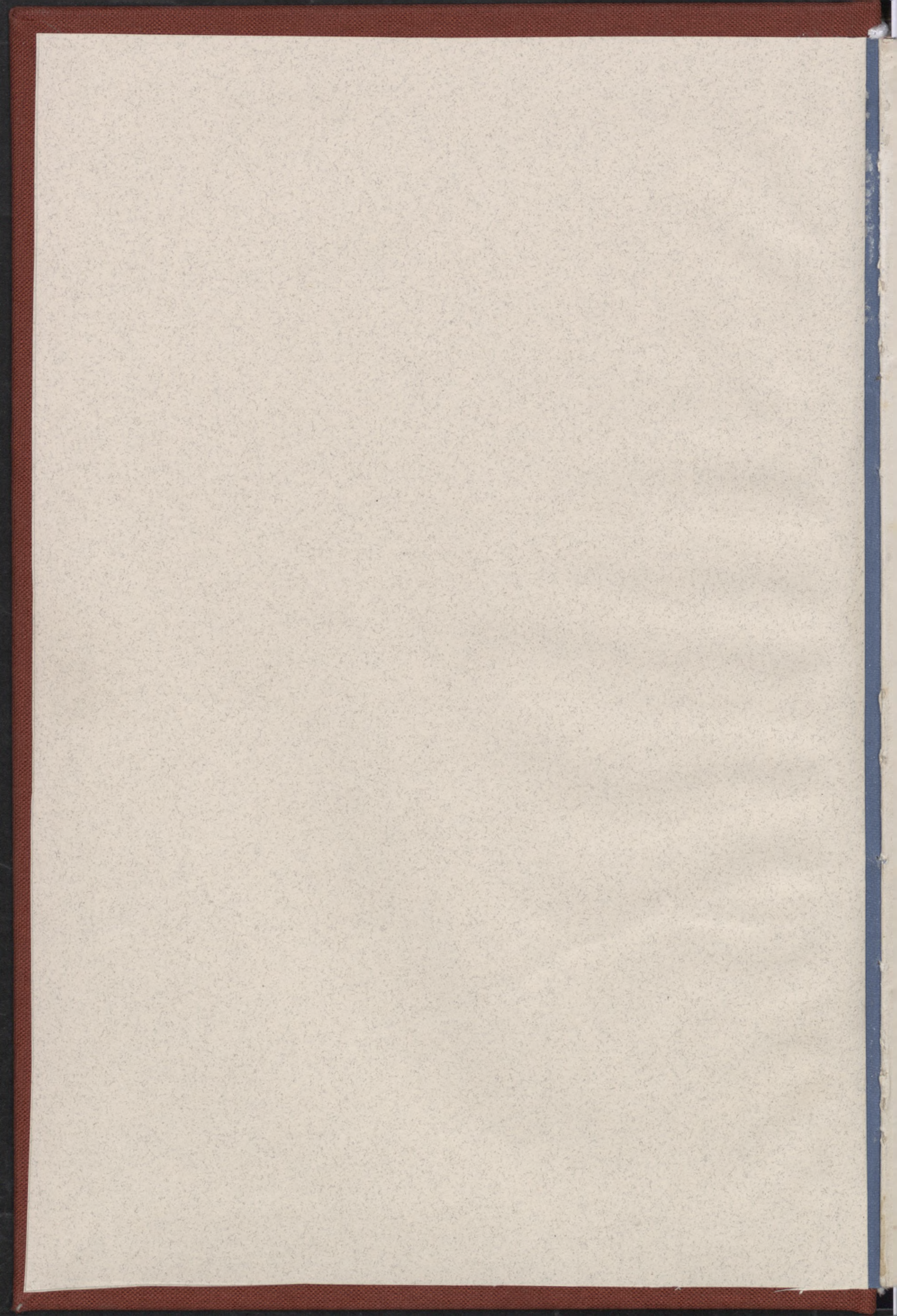
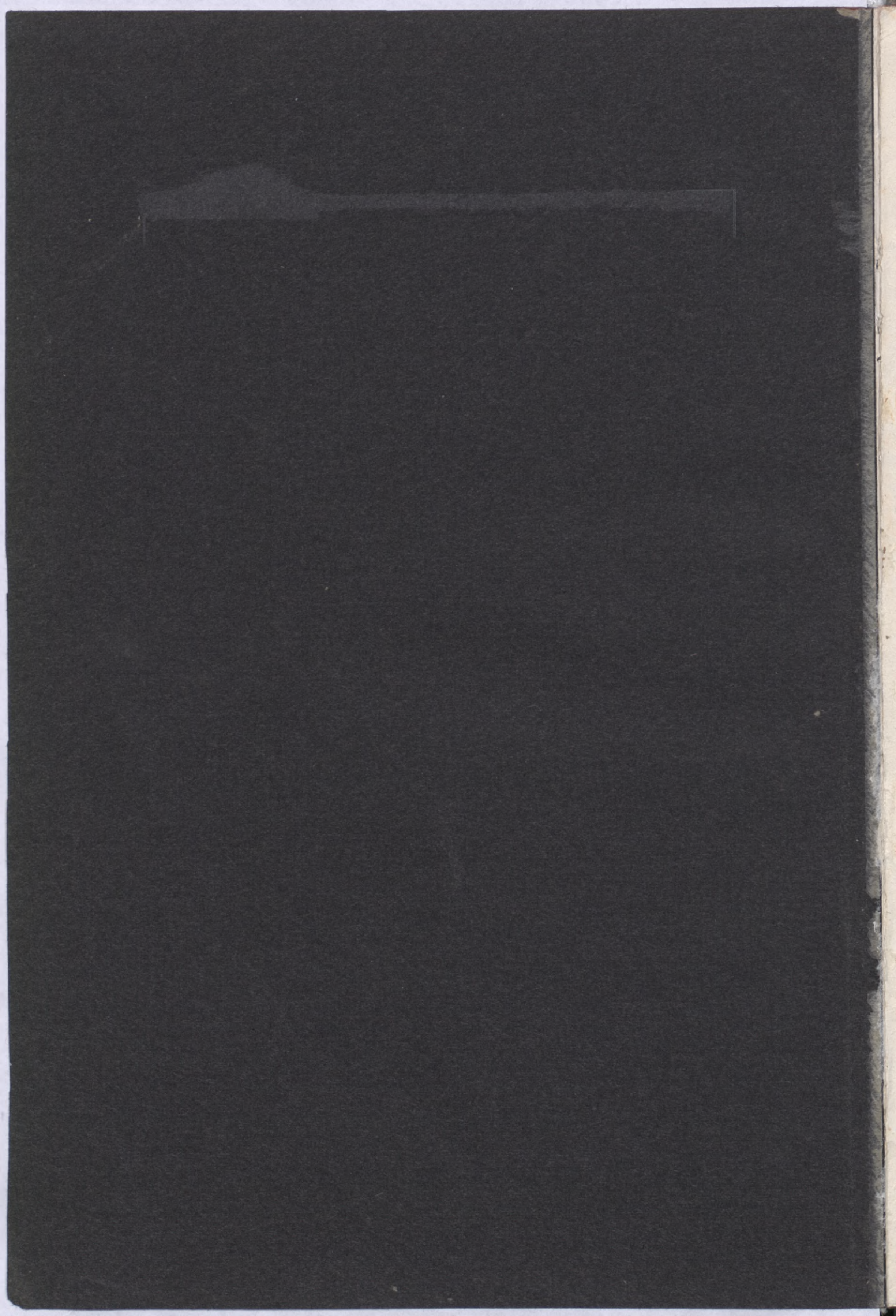


Die Frau
in der bildenden Kunst

von Anton Hirsch







DIE FRAU

IN DER BILDENDEN KUNST

16 x 8

30 x 80

240

480

60 x 80

480

12 x 8

96

16 x 8

128

120
240
360
96
456

DIE FRAU

IN DER BILDENDEN KUNST

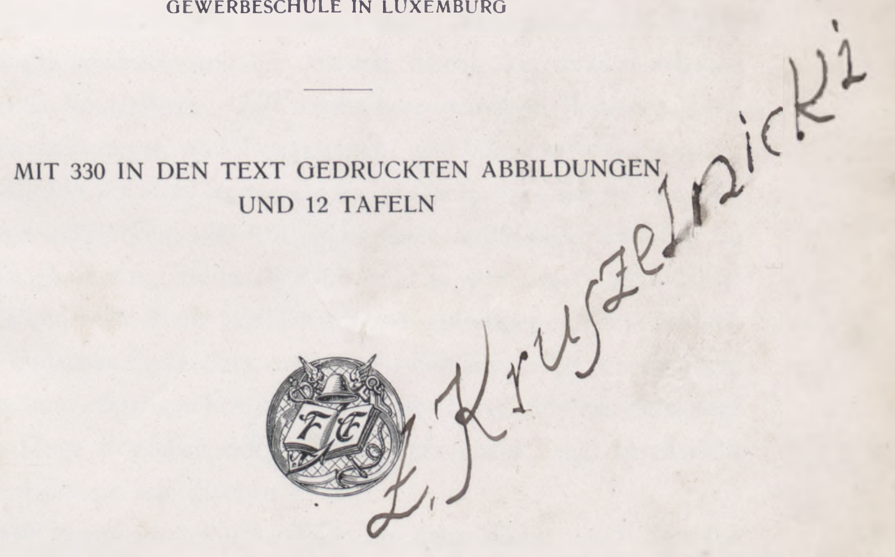
EIN KUNSTGESCHICHTLICHES HAUSBUCH

VON

ANTON HIRSCH

DIREKTOR DER GROSSHERZOGLICHEN KUNST- UND GEWERBESCHULE IN LUXEMBURG

MIT 330 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN UND 12 TAFELN



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART

1905

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

VORWORT

Der Geschichtschreiber, der gewohnt ist, nicht nur aus offiziellen Urkunden und Staatsakten zu schöpfen, sondern der auch das Studium der Memoirenliteratur und des Anekdotenmaterials der Zeit nicht verschmäht, wird oft hinter dem grünen Tisch, an dem über das Geschick der Länder und Völker beraten wird, das reizende Gesichtchen einer schönen Frau auftauchen sehen, deren schelmisches Lächeln gar sonderbar mit den ernsten Mienen der verantwortlichen Staatslenker kontrastiert. Und wenn diese würdigen Personen, nach reiflichen Beratungen und Erwägungen, ein klugausgedachtes politisches Gebäude bis zum letzten Dachziegel aufgebaut haben und sich aufatmend anschicken, den Schauplatz ihrer mühevollen Tätigkeit zu verlassen, so kommt, wie ein Wirbelwind, die neckische Schöne dahergestürmt und wirft all die herrlichen Kombinationen und Konklusionen wie ein einfaches Kartenhaus, mir nichts dir nichts, über den Haufen. Die Räte sind starr vor Entsetzen, aber der Fürst, der das gute Herz und das kluge Köpfchen der geliebten Frau kennt, sagt beschwichtigend: »Laßt sie nur machen!«

Wie oft hat nicht weibliche Milde, auf diese Weise, den lindernden Balsam auf die Wunden geträufelt, welche die von keinem menschlichen Empfinden geleitete Staatskunst den Herzen der Völker geschlagen? Wie oft hat nicht die Frau, ob Fürstin oder Freundin des Herrschers, direkt oder indirekt in die Geschicke der Staaten und

Völker eingegriffen, mit zarter aber fester Hand die Zügel der Regierung geführt und der Epoche, der sie angehörte, den Stempel ihrer eigenen großen Persönlichkeit aufgedrückt? Es genügt, um daran zu erinnern, von den vielen Namen nur zwei herauszugreifen: Maria Theresia und Katharina II. von Rußland.

Auch in der Geschichte der Kunst ist es nicht anders. Man müßte mit Blindheit geschlagen sein, wollte man den großen, ja den überwiegenden Einfluß nicht anerkennen, den die Frau zu allen Zeiten auf die Entwicklung der Künste ausgeübt hat. Es hat keine Epoche gegeben, in welcher die Künstler nicht in der Verherrlichung holder Frauenschönheit das höchste Ziel ihrer Kunst erblickt hätten und in edlem Wetteifer sich bemühten, derselben ihre Huldigung darzubringen.

Zu allen Zeiten begegnen wir wiederum edlen und hochherzigen Frauen, die es sich zur Lebensaufgabe gemacht haben, den Künstler in seinen Bestrebungen zu fördern und ihn mit Rat und Tat zu unterstützen. Zahlreich sind die Werke der Plastik, der Malerei und der Architektur, welche ihr Entstehen der Anregung und dem direkten Einfluß hochsinniger Kunstfreundinnen verdanken!

Und wenn wir die Lebensgeschichte so mancher großer Meister studieren, so finden wir nicht selten, wie es nur dem milden Walten, der geduldigen Ausdauer und der zielbewußten Tatkraft ihrer bescheidenen Frauen zu danken ist, daß die Künstler den Kampf gegen alle Hindernisse und Widerwärtigkeiten, die ihnen im Anfang ihrer Laufbahn entgegentraten, aufnehmen und siegreich zu Ende führen konnten. Wie manches Kunstwerk, das sein Schöpfer in dumpfer Verzweiflung an seinem Können, an seiner Zukunft, vernichten wollte, ist nicht durch die gesegnete Hand der Gattin dem Untergange entrissen worden und so der bewundernden Nachwelt erhalten geblieben!

Und wie groß ist endlich die Zahl der Frauen und Jungfrauen,

welche ihr Leben ganz der Kunst gewidmet haben, die sich nicht begnügen, die hohe Begeisterung für alles Schöne und Gute, ein so wesentliches Element echter Weiblichkeit, wie ein heiliges Feuer zu hüten, sondern vielmehr selbst zu Pinsel und Meißel greifen, um dem Ideal, welches sie beseelt, künstlerische Gestaltung zu verleihen! Wie die Frau in kultureller Beziehung es stets verstanden hat, den erhöhten Anforderungen der Zeit Genüge zu leisten, so ist sie auch niemals zurückgeblieben, wenn es sich darum handelte, ihr künstlerisches Empfinden zu vollkommener, freier Entfaltung zu bringen. Die zahlreichen und hervorragenden Künstlerinnen, denen wir im Laufe unserer Darstellung begegnen werden, liefern hierfür einen vollgültigen Beweis.

So sei denn dieses Buch, das ja in mancher Beziehung noch lückenhaft erscheinen mag, als ein bescheidener Beitrag zur Würdigung der vielfältigen und fruchtbringenden Einflüsse, welche die Frau auf die Entwicklung der Kunst und der künstlerischen Bestrebungen überhaupt ausgeübt hat, dem Wohlwollen der Leser empfohlen.

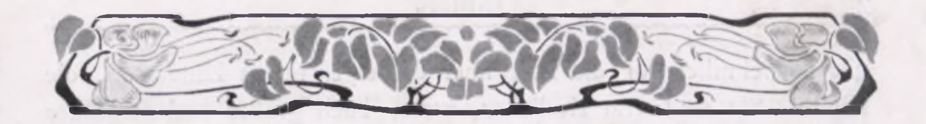
Der Verlagsanstalt, die keine Mühen und keine Kosten gescheut, das Werk in ebenso reicher wie gediegener Ausstattung darzubieten, sei hiermit mein bester Dank ausgesprochen.

Luxemburg im Oktober 1904

Der Verfasser



INHALT



Indien.

Indien, das schöne, von den Fluten des heiligen Ganges still durchströmte Zauberreich, ist das Land unserer Jugendträume, in denen die klugen weißen Elefanten, die wilden gelben Tiger, die weisen Brahminen und die gauklerischen Fakire in buntem Reigen vorüberziehen und unsere Phantasie gefangen nehmen.

Das geheimnisvolle Dunkel, in welches die Anfänge indischer Kultur, die sich in den Sagen- und Märchenbildungen der grauen Vorzeit verlieren, gehüllt sind, die ausgesprochene Eigenart aller Kunstschöpfungen dieses Volkes üben einen unwiderstehlichen Reiz aus auf jeden, der sich mit dem Studium der Geschichte und der Kunst dieses Landes näher befaßt.

Aber auch schon bei flüchtigem Vordringen in die Vergangenheit dieses merkwürdigen Volkes gewinnt man bald die Überzeugung, daß die indische Geistes- und Gefühlswelt ein für und in sich abgeschlossenes Ganze bildet, welches auf die Gestaltung abendländischer Kultur und Lebensauffassung nur geringen oder gar keinen Einfluß ausgeübt haben konnte.

Bei dem nur sehr unvollkommen entwickelten historischen Sinne des indischen Volkes, das die Ereignisse seiner Geschichte nicht, wie es die Ägypter getan, in unverwüstlichen Monumentalwerken verewigte, kann es nicht wundernehmen, daß die Zeitbestimmungen der einzelnen Epochen außerordentlich schwankend sind, und sehr oft ist man bei Beurteilung der Kunsttätigkeit der alten Inder fast ausschließlich auf die erhalten gebliebenen Bruchteile der frühesten Literatur angewiesen.

Die Natur hat ihre reichsten Schätze in verschwenderischer Fülle über dieses Land ausgebreitet, gleichsam als wollte sie, unter den verführerischsten Lockungen, den Schönheitssinn der Bewohner wecken, die, umgeben von der üppigsten Vegetation, selbst zu jenen Menschentypen zu rechnen sind, die wir als schön bezeichnen können. Dies

gilt vornehmlich für die Bewohner des eigentlichen Hindustan, die Hindu. Sie sind von zierlicher, wenn auch großer und schlanker Gestalt, nicht zu sehnig, eher etwas weich, mit feinen Gliedmaßen und kleinen Extremitäten. Ihre Gesichtszüge sind intelligent und sympathisch.

Der indische Schönheitssinn ist zwar sehr rege und empfänglich, wie aber die Bewohner des Landes selbst sich mehr durch einen zarten und geschmeidigen, als durch einen kräftig muskulösen Körperbau auszeichnen, so ist auch ihr Schönheitsideal etwas weichlicher Art.

Ritter gibt in seiner Erdkunde interessante Aufschlüsse über die Bedingungen, welche die Inderin zu erfüllen hat, will sie als vollkommen schöne Frau gelten.

»Ihr Haar muß reich sein wie der Schweif des Pfaues, bis auf die Kniee in Locken herabhängend, ihre Augenbrauen gleichen dem Regenbogen, die Augen dem Saphir, die Nase sei gebogen wie die des Habichts, die Lippen rot wie Korallen, die Zähne klein wie Jasminknospen. Der Hals soll dick und rund sein, die Brust wie die junge Kokosnuß, die Taille schmal und mit der Hand zu umspannen, aber die Hüften breit, die Glieder spindelförmig zulaufend, die Fußsohle ohne Höhlung, die Haut ohne Knochenvorsprünge.«

Es ist dies, fürwahr, eine reizende Schilderung indischer Frauenschönheit, und es ist wohl begreiflich, daß sich einheimische Dichter, denen solch vollendete Frauengestalten begegneten, zu den schwungvollsten Dithyramben hinreißen ließen, um den Zauber holder Weiblichkeit zu besingen.

So hören wir denn auch in den erhalten gebliebenen Fragmenten altindischer Dichtungen so häufig das Lob schöner Frauen erklingen, und zu diesen begeisterten Schilderungen müssen die Blumen der tropischen Flora ihren Farbenzauber und die Gestirne des südlichen Himmels ihren Glanz herleihen.

Am häufigsten werden die Frauen mit dem Monde verglichen, dessen zarter Silberschimmer der etwas melancholischen Schönheit der indischen Frau so gut entspricht. Auch die geheimnisvolle Lotusblume, die ihre bleiche Pracht auf mondbeschienenem Teiche schaukelt, wird häufig herangezogen, um dem Empfinden Ausdruck zu verleihen, welches des Dichters Herz bewegt beim Anblick einer schönen Frau.

Daß in einem Lande, wo der Frauenkultus solch poetische Schilderungen seines Ideals findet, die Frau auch auf die bildenden Künste einen



Fig. 1. Buddhistische Göttin.
Trachitstatue aus Java. *Leiden, archäologisches Museum.*

bedeutenden Einfluß ausgeübt haben mußte, ist fast selbstverständlich.
Und so sehen wir denn auch, in der Plastik wie in der

Malerei, Frauengestalten, besonders Göttinnen, in großer Zahl dargestellt.

Es kommen hiebei die drei nationalen Religionen in Betracht, nämlich: der Brahmanismus, der Djainismus und der Buddhismus, von denen die beiden ersteren noch heutzutage als die offiziellen Landeskulte betrachtet werden, während der Buddhismus im 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung aus Indien verdrängt wurde und nur noch in Ceylon eine beschränkte Anzahl von Anhängern aufzuweisen hat.

Eine der poetischsten Erscheinungen in dem reichen Wundergarten altindischer Mythologie bildet die Sage von den Liebesleiden des Mondgottes Soma, der die siebenundzwanzig Töchter des Rishi Daksha (Sternbild des Mondes) zu Frauen hat. Die wechselnde Helligkeit des sanften Nachtgestirnes wird dem wechselnden Liebes- und Eheglück Somas zugeschrieben, der seine Neigung nicht in gleichem Maße auf alle seine Frauen verteilt, sondern Rohini, die vierte, vor allen anderen bevorzugt und dadurch den Zorn des reizbaren Daksha erregt, der es im Interesse des Familienfriedens lieber sehen möchte, wenn keine seiner Töchter vor den anderen ausgezeichnet würde. Aus diesem Grunde kommt es in der Familie des Mondgottes öfters zu heftigen Auftritten, und an dem blassen Scheine des Gestirnes oder dessen hellerem Aufleuchten vermögen die Erdbewohner zu ersehen, ob der sanfte Soma in seiner süßen Minne von dem bösen Schwiegervater bedrängt wird oder nicht.

Hierauf bezügliche künstlerische Darstellungen sind in den älteren indischen Skulpturwerken nicht selten.

Eine andere Göttin, welche die merkwürdig verquickten Verhältnisse des indischen Olymps in einem recht sonderbaren Lichte erscheinen läßt, ist Rasvatî, Tochter und Gattin Brahmas, Göttin der Sprache und der Wissenschaft. Sie wird gewöhnlich auf einem Pfau sitzend dargestellt mit einer Scheibe in der Hand.

Zu den so bizarren vielarmigen Gestalten, denen man unter den indischen Götterbildern ziemlich häufig begegnet, ist auch Pârvatî, die Göttin der Erde und Gattin des Gottes Civa, zu rechnen. Das Musée Guimet in Paris, das eine der interessantesten und reichsten Sammlungen indischer Kunstschätze birgt, besitzt eine schöne Statue dieser Göttin aus polychromiertem Marmor. Die Göttin ist vierarmig dar-

gestellt, zwischen zwei Tigern stehend. In den vier Händen hält sie: eine Opferschale, den elefantenköpfigen Gott Ganéça, einen Linga (materialisierte Gestalt des Gottes Civa) und einen Rosenkranz. Andere Darstellungen zeigen Pârvatî auf dem Schoße Civas sitzend. Nicht selten wird die Göttin auch in Begleitung zweier mit Pfauenwedeln versehenen Frauen dargestellt, die ihr Kühlung zufächeln.



Fig. 2. Schlangenmädchen (Nagi), durch einen Garuda in die Lüfte entführt.

Pârvatî erscheint auch manchmal in anderer Gestalt, so z. B. als Göttin der Zerstörung, wie sie, auf einem Löwen sitzend, den Dämon Mahishâsura, den sie bei den Haaren aus dem Leibe eines enthaupteten Stieres zieht, mit ihrem Dreizack durchsticht. Das Musée Guimet besitzt eine feine, in Elfenbein geschnitzte Darstellung eines ähnlichen Vorganges. Besonders hübsch sind die zwei Frauengestalten, die, mit überschlagenen Beinen, neben der Göttin stehen; die eine dieser lieblichen Figuren schlägt die Laute, während die andere einen Blumenstrauß in der Hand hält.

Wie bei den meisten bildnerischen Darstellungen der indischen Kunst das Eigenartige bis zum Grotesken gesteigert wird, so ist es auch mit den Gestalten der Göttinnen der Fall, die ja alle durchaus stilvoll sind, von denen aber fast keine einzige nach unseren Begriffen als wirklich schön bezeichnet werden kann.

Eine Ausnahme hievon macht jedoch Lakshmî, die Göttin der Liebe, der Schönheit und des Glückes. Sie erscheint uns als die Verkörperung des indischen Schönheitsideales, und ihre schlanke, bieg-

same Gestalt mit der jugendlichen, aber vollentwickelten Brust, der schmalen Taille, den schöngerundeten Hüften und den feingeformten Extremitäten ist wohl geeignet, uns einen besseren Begriff vom Schönheitssinn des indischen Volkes zu geben, als dies die teils schreckhaften, teils phantastisch-grotesken, manchmal ans Lächerliche grenzenden Darstellungen anderer Gottheiten vermochten.

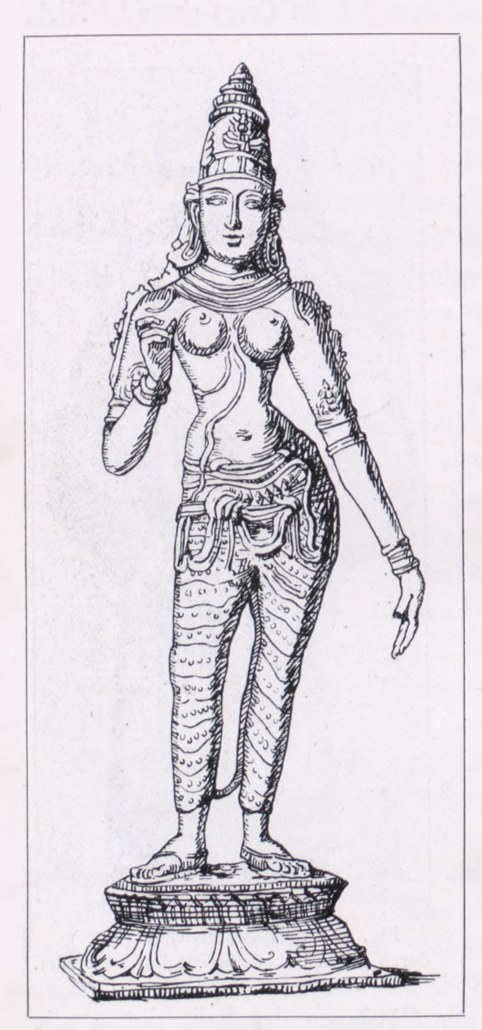


Fig. 3. Lakshmî, Göttin der Schönheit, der Liebe und des Glückes.

Lakshmî ist die indische Aphrodite und wie diese eine »Schaumgeborene«. Nach den Vorschriften der indischen Mythologie sollte sie eigentlich vier Arme haben, doch hat das ästhetische Gefühl der Künstler den Sieg davongetragen über die ausschweifende Phantasie der mythologischen Götterbildner, und so erscheint uns die Göttin der Schönheit und der Liebe in einer Gestalt, die sie unserem Verständnisse viel näher bringt.

Die künstlerischen Schöpfungen der Inder sind häufig denen der Ägypter und Griechen gegenübergestellt worden, doch fehlt ihnen im Vergleich zu den ersteren die ruhige Monumentalität, im Vergleich zu letzteren aber jene göttliche Erhabenheit und gesetzmäßige Bestimmtheit, welche die Werke hellenischer Kunst über alle Wandlungen der Zeit und des Schönheitsbegriffes hinaus

zu unvergleichlichen und vorbildlichen Meisterwerken gestempelt haben.

Die indischen Frauen haben aber nicht nur dadurch Anteil an der künstlerischen Produktion ihrer Zeit gehabt, daß ihre Schönheit und Anmut den Künstlern das Hauptmotiv zu ihren Gestaltungen lieferten, sondern sie haben auch selbst die Künste und zwar vorzugsweise die Malerei geübt, wie aus verschiedenen alten Berichten hervorgeht.

So soll (Wilson, Theater der Hindus) die heimliche Neigung eines Mädchens dadurch entdeckt worden sein, daß sie das Bild des geliebten Mannes gemalt habe. Wie aus anderen Beschreibungen hervorgeht, hatten diese Bilder meist einen landschaftlichen Hintergrund von großem malerischen Reize. Diese Art Malerei, die als eine genrehafte Landschaftsmalerei betrachtet werden kann, scheint überhaupt eine ausschließlich von Frauen geübte Beschäftigung gewesen zu sein.



Fig. 4.
Weibliche Figur von einer Wandmalerei in Höhle II von Ajauta.

Wir sehen demnach aus all diesem, daß schon bei dem indischen Volke, dessen Kulturanfänge weit über das historische Zeitalter hinausreichen und sich in dem grauen Nebel der Sagenbildungen verlieren, die Frau nicht nur Gegenstand künstlerischer Darstellungen war, sondern sich selbst bereits künstlerisch betätigte und so den langen Reigen kunstübender Frauen eröffnete, die zu allen Zeiten dem weiblichen Geschlechte zur schönsten Zierde gereichten.

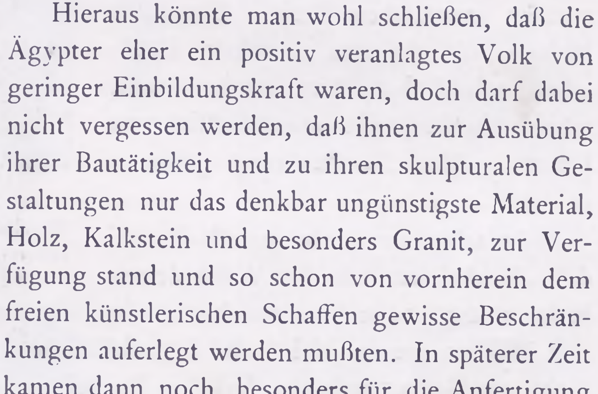
Ägypten.

Land und Volk der Pharaonen haben bereits im grauen Altertum einen geheimnisvollen Reiz auf die damalige Kulturwelt ausgeübt und auch heutzutage ist man unablässig bemüht, ein Geheimnis nach dem anderen zu enträtseln und etwas mehr Licht zu verbreiten über die Kultur dieses merkwürdigen Volkes, deren Anfänge mit Sicherheit bis in die Zeit um 3000 v. Chr. nachgewiesen werden können.



Fig. 5. Holzstatue der Hathor aus Memphis. *Berlin, k. Museum.*

Was die Kunsttätigkeit der Ägypter betrifft, so scheint sie, besonders im Vergleich zur griechischen, sich eher nach der technischen Richtung hin entwickelt zu haben, indem ihre Hauptziele mehr auf die Überwindung materieller Schwierigkeiten, also auf das rein Verstandesmäßige gerichtet waren, während die Betätigung einer frei schaffenden künstlerischen Phantasie erst in zweiter Linie kam.



Hieraus könnte man wohl schließen, daß die Ägypter eher ein positiv veranlagtes Volk von geringer Einbildungskraft waren, doch darf dabei nicht vergessen werden, daß ihnen zur Ausübung ihrer Bautätigkeit und zu ihren skulpturalen Gestaltungen nur das denkbar ungünstigste Material, Holz, Kalkstein und besonders Granit, zur Verfügung stand und so schon von vornherein dem freien künstlerischen Schaffen gewisse Beschränkungen auferlegt werden mußten. In späterer Zeit kamen dann noch, besonders für die Anfertigung kleiner weiblicher Statuetten, auch Edelmetalle, Gold und Silber zur Anwendung.

Ein großer Teil der Kunstschöpfungen dieses alten Volkes hängt mit seinem Totenkultus und dem Glauben an ein Fortleben nach dem Tode zusammen. Nach diesen religiösen Vorstellungen bestand der Mensch aus Leib und Seele und einem dritten Wesen, »Ka« genannt, das nach dem Tode des Menschen in dessen Bilde fortlebte.

Aus diesem Grunde ging das Streben der ägyptischen Künstler bei den bildlichen Darstellungen dahin, ein möglichst getreues Konterfei zu erzielen; die naturgetreue Wiedergabe der Gesichtszüge des Verstorbenen war die Hauptsache, die Durchbildung der übrigen Körperformen wurde dagegen auffallend vernachlässigt.

Dieses einseitige Streben konnte jedoch naturgemäß einer harmonischen Entfaltung des künstlerischen Schaffens nicht förderlich sein, und so sehen wir denn auch in der Tat, daß die Werke der älteren Periode, abgesehen von der technischen Durchbildung, denen der jüngeren Zeit gegenüber, was vertiefte Auffassung anbelangt, merkliche Vorteile aufzuweisen haben. Infolge der Verlegung des Schwerpunktes der künstlerischen Tätigkeit auf das rein Handwerksmäßige mußte mit der Zeit ein gewisser Stillstand in der Entwicklung ägyptischer Kunst eintreten, der zu einer Schematisierung der menschlichen Gestalt führte, die fast nur mehr architektonisch, d. h. in Verbindung mit den Bauteilen, denen sie als Zierde diente, aufgefaßt wurde.

Eine größere Bewegungsfreiheit haben sich die ägyptischen Künstler in den Flachreliefs zu bewahren gewußt, die überhaupt in jeder Beziehung den Höhepunkt ägyptischer Kunsttätigkeit darstellen.

Fig. 6. Bild der Ta-Maket aus ihrem Sarge in Theben. *Berlin, k. Museum.*

Doch auch hier finden wir, obschon die Unterschiede zwischen den Geschlechtern und Rassen, sowie alle anderen Äußerlichkeiten, mit der peinlichsten Sorgfalt und Genauigkeit wiedergegeben sind, noch keine Spur von Seelenregungen in dem Gesichtsausdruck.

Ganz eigenartig ist die Darstellungsweise der Gestalten auf diesen Reliefs; während nämlich Beine und Unterkörper in der Seitenansicht

erscheinen, zeigt sich der Oberkörper mit den Armen in der Vorderansicht und der Kopf wieder im Profil, aber trotz dieser Verschrobenheit wirken die meisten Gestalten dennoch äußerst naturwahr.

Eine besondere Geschicklichkeit zeigten auch die alten Künstler in der Wiedergabe durchsichtiger Gewänder, unter denen die Körperformen deutlich hervortreten.

Dadurch daß die Ägypter ihre Skulpturen und besonders die Reliefs mit einer kräftigen Polychromie versahen, gewannen dieselben noch bedeutend an Naturtreue. Auch wirkliche Malereien, meist auf eine aus Nilschlamm bestehende Unterlage in Tempera ausgeführt, kamen in der Spätzeit auf; sie erinnern aber, da von einer eigentlichen Schattengebung keine Rede war, immer noch sehr an die Flachbilder und dieser Eindruck wurde durch die starke Konturierung noch gehoben.

Fig. 7.
Kleopatra. Relief. *Denderah.*

Eine ganz eigenartige Verwendung fand die Malerei infolge der später aufgekommenen Sitte, die Mumien mit aus Holz geschnitzten Gesichtsmasken zu versehen, die das früher gebräuchliche Standbild als Wohnung des »Ka« ersetzen sollten. Diese Gesichtsmasken, die noch später durch einfache, auf dünne Täfelchen von Sykomorenholz gemalte Porträte der Verstorbenen ersetzt wurden, zeigen sehr häufig mit bemerkenswerter Technik gemalte naturtreue Bildnisse.

Was nun im besonderen die Darstellung weiblicher Figuren betrifft, so können wir, beispielsweise aus einigen Reliefs der thebanischen Epoche ersehen, daß trotz der Einförmigkeit der Bewegungen, des Fehlens beinahe jeder Modellierung und der konventionellen Auffassung dem Ganzen doch eine gewisse Anmut nicht abzusprechen

ist. Der weibliche Körper erscheint schlanker als der männliche, obschon auch er die charakteristischen Merkmale: breite Schultern und schmale Hüften aufweist. Die Brust erscheint voll, der Leib gerundet, die Kniee zeigen fast stets eine auffallende Biegung nach einwärts. Die Gestalten sind meist bekleidet, der Oberkörper jedoch



Fig. 8. Frau mit Mandorla. Grabmalerei. *Abd-el-Qurnah.*

manchmal auch entblößt; durch die fast durchsichtige Gewandung, die nur durch leichte Faltenlinien angedeutet ist, sind die Formen der Körperbildung gut erkennbar. Der Kopf ist in der Regel mit einer enganliegenden, auf die Schulter herabfallenden Haube bedeckt. An den Füßen, die gewöhnlich klein und zierlich gehalten sind, tragen die Frauen Sandalen, denen sich am Knöchel ein breiter mit farbigem Email verzierter Goldreifen anschließt.

Wie sehr schon die alten Ägypter einen kleinen niedlichen Frauenfuß zu schätzen wußten, geht aus der unserem Aschenbrödelmärchen nicht unähnlichen Sage von der schönen Rhodope aus Naukratis hervor, der glücklichen Besitzerin der kleinsten Sandale, deren zierliches Füßchen sie zur Gemahlin des mächtigen Pharao machte.



Fig. 9.
Königin Tii. Wandmalerei aus dem Grabe Amenophis III.

Bei historischen Darstellungen und bei Grabfiguren ist, wie bereits gesagt wurde, ein unverkennbares Streben nach naturgetreuer Wiedergabe der menschlichen Gesichtszüge zu bemerken; weniger bei den Bildnissen von Göttinnen, die ja auch nur symbolisch aufgefaßt wurden.

Bei den einen jedoch wie bei den anderen ist ein gemeinsamer

Rassentypus vorhanden: ziemlich breite Nase, niedere, flache und etwas zurückweichende Stirne, hervortretende Backenknochen, schmale, lange, etwas schrägstehende Augen, kleines Kinn, langer gerader Hals, geschlossene etwas lächelnde Lippen, dies sind Merkmale, die sich bei allen weiblichen Figuren in mehr oder weniger hervortretendem Maße vorfinden.

In fast allen bildlichen Darstellungen nimmt die Frau einen bedeutenden Platz ein, doch ist, ihrer gesellschaftlichen Stellung entsprechend, beinahe immer eine gewisse Unterordnung unter den



Fig. 10. Vier musizierende Frauen. Malerei. *Beni-Hassan.*

Mann zum Ausdruck gebracht. Entweder ist ihre Gestalt kleiner als die seinige oder sie sitzt ihm zu Füßen; doch finden sich auch Reliefs, wo die Frau den Mann innig umschlungen hält, woraus auf ein intimes Familienleben zu schließen wäre.

Daß trotz der im allgemeinen untergeordneten gesellschaftlichen Stellung der Frau, diese sich doch auch öfter einer großen Wertschätzung erfreute, geht schon aus einigen Frauennamen hervor, die uns überliefert wurden. So hieß die Gemahlin des Königs Ramses und Mutter des Truppenobersten Namarut, Pi-to-ras-nes, d. h. »das Land freut sich über sie«; die Mutter eines hohen Würdenträgers aus Theben hieß Dwant-nofr, d. h. »Schöner Morgen« u. s. w.

Ihr Heim wußte sich die Ägypterin recht angenehm zu gestalten, wie aus einem thebanischen Grabgemälde hervorgeht, das uns eine Damengesellschaft der vornehmen Kreise schildert. Bei Musik und Tanz unterhalten sich die ägyptischen Schönen und daß auch für des Leibes Notdurft gesorgt war, das beweisen die blumenbekränzten Speise- und Trinkgeschirre, deren mannigfaltige künstlerische Formen das Auge entzücken.

Eine der schönsten Skulpturen ist der Kopf der Königin Taïa, der Gemahlin Amenophis III. Derselbe wurde von Mariette bei den Ausgrabungen von Karnak gefunden. Dieser Frauenkopf ist nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom ethnographischen Standpunkte aus ungemein merkwürdig. Mehrere Forscher neigen nämlich zu der Ansicht, daß Taïa weder ägyptischen noch königlichen Ursprungs war. Auf manchen Wandmalereien zeigt diese Königin einen auffallend hellen Teint und blaue Augen. »Jedenfalls ist es sicher,« sagt M. G. Charmes (De la réorganisation du Musée de Bulak), »daß, wenn man diese Züge länger betrachtet, man nichts von der ägyptischen Starrheit darin finden kann; die Augen sind länglich geformt und von intensivem Leben erfüllt, der Mund ist an beiden Winkeln nach aufwärts gerichtet. Die ganze verwirrende und geheimnisvolle Schönheit führte nun unwillkürlich dazu, einen Roman zu schmieden, in welchem diese rätselhafte Frau als die Hauptanstifterin der religiösen Tragödien erscheint, welche ihre Zeit beunruhigten.« Der Sohn Taïas, Amenophis IV. wollte nämlich die nationale Religion reformieren und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß dies auf Veranlassung seiner Mutter geschah.



Fig. 11. Königin Taïa. *Bulak, Museum.*

Nicht weniger interessant sind die Köpfe der Prinzessinnen Harmhabit und Nefert oder Nofrit*). Bei letzterem wurden, um den Ausdruck der Augen möglichst lebendig zu gestalten, die Augäpfel aus Quarz gebildet, die Augensterne aus Bergkristall, hinter welcher ein eingelassener Silberstift die Pupille bildete. Die Gesichtszüge dieses Meisterwerkes ägyptischer Kunst haben nichts von dem konventionellen Schematismus so vieler anderen Darstellungen an sich; sie sind



Fig. 12. Kopf der Nefert.

vielmehr von einem derart lebendigen Ausdruck, daß man den Kopf sofort als Porträt erkennen muß. »Das Auge lebt, die Nasenflügel blähen sich, der Mund lächelt und scheint zu sprechen.« (Maspéro, Histoire ancienne des peuples de l'orient classique.)

Der infolge der einseitigen Entfaltung der ägyptischen Kunstbestrebungen unvermeidliche Verfall machte sich jedoch bald in einem handwerksmäßigen Manierismus bemerkbar, welcher allen Werken der späteren Epoche eigen ist.

*) Museum zu Giseh.

Als dann die griechische Kultur in ihrem siegreichen Vordringen auch das Nilland eroberte, wurde die ägyptische Kunst vollständig verdrängt. Die alten Darstellungen wurden zwar noch beibehalten, da sie ja von den religiösen Vorstellungen des Volkes untrennbar waren, aber sie waren nur noch dem Inhalte nach ägyptisch, in der Form mußten sie sich der griechischen Auffassung anpassen.



Fig. 13. Grabbild einer jungen Frau. Fayum, Ägypten. *Berlin, k. Museum.*

Neuere Ausgrabungen haben eine ganze Reihe Malereien aus der Zeit gegen Ende des Reiches zu Tage gefördert. Dieselben, teils enkaustisch, teils in Temperamanier ausgeführt, sind wundervoll erhalten. Manche dieser Malereien, die Totenbildnisse darstellen, zeichnen sich durch eine schöne Linienführung und ein lebendiges, warmes Kolorit aus. Ein ausgesprochener Rassentypus ist nicht mehr wahrzunehmen, ausgenommen vielleicht in den übergroßen traurigen Augen, die wie aus einer anderen, fernen Welt herüberzublicken scheinen.

Aus der schon christlich-ägyptischen Zeit datiert auch die in Antinoe von dem bekannten französischen Ägyptologen Gayet aufgefundene, sehr gut erhaltene Mumie der jungen Christin Thaïs. In ihrem aus Backsteinen erbauten Grabgewölbe fanden sich außer ihren Kleidern auch sämtliche Schmuckgegenstände vor, so daß der französische Gelehrte bei Gelegenheit eines im »Musée Guimet« in Paris gehaltenen, äußerst interessanten Vortrages die Ägypterin der ersten christlichen Jahrhunderte wieder vor seinen erstaunten Zuhörern auferstehen lassen konnte. Ein hübsches junges Mädchen zog die Kleider der vor mehr als anderthalb Jahrtausenden Verstorbenen an und bewegte sich in graziösem, rhythmi-

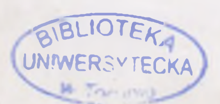
schem Tanze vor dem aufs tiefste ergriffenen Auditorium. Ein rosafarbenes Untergewand aus feinstem Musselin verhüllte die zarte Gestalt; darüber trug sie ein langes und weites, mit flatternden Ärmeln versehenes Obergewand von ölgrüner Farbe mit reich gestickten Volants. Die schlanke Taille war von einem mit ornamentalen Motiven verzierten Gürtel umschlungen. Das prächtige lockige Haar bedeckte ein rosafarbener Musselinschleier, welcher in schönen Falten über den Rücken herunterhing. Ein zweiter Schleier war, nach Art eines Umschlagtuches, über die Schulter geschlungen und über der Brust geknüpft. Ein dritter, safranfarbiger großer Schleier vervollständigte das Kostüm. Auf den vier Ecken dieses mächtigen Schleiers, sowie in der Mitte desselben, befanden sich aus glänzender blauer Seide gestickte Medaillons, so zwar, daß beim Tragen ein Medaillon auf dem Rücken des Mädchens sichtbar wurde, die vier anderen aber in der Richtung der Hände und Füße erschienen.

Nachdem das Mädchen seinen kurzen, rhythmischen Tanz beendet hatte, senkte es die Arme und schloß die Augen. Man bekleidete es alsdann mit dem Totengewand, zog ihm eine weiße Kapuze über den Kopf, kreuzte die beiden Arme über der Brust und legte auf den Kreuzungspunkt einen Kranz, in dessen Mitte sich eine Rose von Jericho, das Symbol der Auferstehung, befand. Darauf wurde der ganze Körper in ein weißes Leintuch eng eingehüllt und mit weißen Bändern an mehreren Stellen verschnürt, um dann schließlich in einen langen, aus Binsen geflochtenen Korb gelegt zu werden.

So konnte dann die zu kurzem Leben erweckte Thaïs weiteren Jahrtausenden entgegenschlummern.

Griechenland.

Wenn wir von der ägyptischen zur griechischen Kunst übergehen, haben wir das Gefühl, als ob wir aus einem dunklen und dumpfen Gewölbe hinausträten in einen sonnigen, blühenden Garten. Nicht als ob den Bewohnern des Pharaonenlandes der Sinn für heitere Lebenslust vollständig abzusprechen wäre, im Gegenteil ist wohl anzunehmen, daß die alten Ägypter, unbeschadet ihrer strengen religiösen An-



schauungen, unter dem heiteren Himmel, in dem fruchtbaren Niltale ein glückliches und zufriedenes Dasein führten. Aber die auf uns gekommenen Reste altägyptischer Kunst tragen doch zu sehr den Stempel einer durch den steten Hinweis auf den Tod und auf das Jenseits gerichteten Lebensanschauung, als daß ihr Betrachten in uns jene heitere Zufriedenheit erwecken könnte, die wir bei liebevollem Versenken in das Studium hellenischer Kunstschöpfungen empfinden.

Denken wir uns im Geiste in eine jener blühenden Städte Attikas versetzt, so bietet sich unserem Auge ein gar liebliches Bild dar. Die Wohnungen der Armen und Dürftigen sowohl als die der Reichen und Vornehmen scheinen, trotz aller republikanischer Einfachheit, wie durch Zauberspruch entstanden, so glücklich passen sie sich der sie umgebenden herrlichen Natur an. Die weißen, säulengegliederten Marmorfassaden der Tempel stehen da in ihrer leuchtenden Pracht inmitten des dunklen Grüns. südlicher Vegetation. Auf den öffentlichen Plätzen drängt sich die Bürgerschaft um die Redner, deren formschöner Vortrag und lebhafte, wohlstudierte Gebärden den Zuhörern einen köstlichen Kunstgenuß zu bereiten scheinen; in den Gymnasien kämpfen und ringen, unbeengt von jeglicher Kleidung, schöngestaltete Jünglinge unter dem Beifall der Erwachsenen; bei den Symposien oder Gastmälern erscheinen leichtgeschürzte, rosenbekränzte Tänzerinnen, deren choreographische Künste das Auge der Gäste entzücken, während wohlgeübte Flötenbläserinnen für einen lieblichen Ohrenschmaus sorgen.

Und über all diesem wölbt sich der lachende Himmel Hellas, der auch dem Grauen und Ernsten einen Schein milder Heiterkeit zu verleihen vermag.

In diesem Lande atmet alles Schönheit; Natur und Menschen erkennen sie als ihr oberstes Gesetz und bringen ihr ihre Huldigung dar. Kein Wunder also, daß hier unsterbliche Meisterwerke entstanden, deren Einfluß auf das ästhetische Empfinden und auf die Gestaltung des Schönheitsideales aller Völker und aller Zeiten bis auf unsere Tage sich in einer unverkennbaren Weise bemerkbar macht und zwar in solchem Maße, daß sogar manche nur rein zufällige und von der damaligen Mode abhängige Elemente von den späteren Künstlern zum ästhetischen Dogma erhoben wurden.

Während bei den Ägyptern sowohl das öffentliche als auch das häusliche Leben unter dem direkten Einflusse ihrer religiösen Anschauungen stand, welch letztere daher auch in der Kunst eine hervorragende Rolle spielten, entwickelten sich bei den Griechen die sittlichen Ansichten aus dem natürlichen Gefühle heraus und wurde so ihre Sittenlehre zur Schönheitslehre. Die Tugend wurde nur insofern geschätzt, als sie als moralische Schönheit galt. Diese Unabhängigkeit der Moral von der Religion führte zu einer größeren Freiheit der Anschauungen, die dem Künstler bei der Verkörperung seiner Ideen einen weiteren Spielraum ließ und die gestaltende Phantasie überhaupt aufs günstigste beeinflussen mußte. Hieraus erklärt sich auch, daß die Griechen die Scheu vor dem Nackten, die ja in unserem modernen Sittlichkeitsbegriff eine so bedeutende und manchmal recht verderbliche Rolle spielt, nicht kannten. Es wurde im Gegenteil dem schönen nackten Körper, dem männlichen sowohl wie dem weiblichen, eine gewisse Huldigung entgegengebracht, die in vielen Fällen als eine Art religiöser Kultus erschien. So wissen wir z. B., daß nach der Schlacht bei Salamis Sophokles sich seiner Kleider entledigte und, als der Schönste unter den Siegern, den Jünglingsreigen um die erbeuteten Trophäen anführte. Auch Alexander und seine Begleiter entkleideten sich, um durch Wettlaufen das Grab des Achilles zu ehren.

Während der Neptunsfeste war das öffentliche Baden einer der Hauptbestandteile der Volksbelustigungen. Bei einer solchen Gelegenheit war es, wo Phryne, in Eleusis, vor den entzückten Augen des kunstsinnigen Volkes ihre unsterblichen Reize enthüllte. Der Maler Apelles und der Bildhauer Praxiteles verherrlichten diese Szene, der eine in seiner Venus Anadyomene, der andere in einer goldenen Statue der Aphrodite, welche im Tempel zu Delphi auf einer Säule aus pentelischem Marmor aufgestellt wurde.

Aber nicht nur bei solchen besonderen Gelegenheiten, sondern auch im gewöhnlichen Leben, namentlich in den Gymnasien und Bädern, war es den griechischen Künstlern vergönnt, den schönen menschlichen Körper in seiner vollen Nacktheit zu studieren. Sie waren daher nicht wie ihre modernen Kollegen ausschließlich auf Berufsmodelle angewiesen, deren oft durch Krankheiten und Entbehrungen



Fig. 14. Venus von Praxiteles. *Vatikan.*

aller Art heruntergekommenen Körper für die künstlerische Gestaltung nichts weniger als zweckdienlich sind. Mit welcher Begeisterung müssen auch die hellenischen Künstler beim Feste der Panathenäen

dem langen Zuge der auserwählten Jungfrauen gefolgt sein, die, wie lebende Statuen, sich in rhythmischem Gange durch die Feststraßen hindurch zum Tempel der Göttin begaben.

So sehen wir denn, daß sich den griechischen Künstlern auf Schritt und Tritt ein unvergleichliches Studienmaterial in reichster Auswahl darbot. Es war ihnen auf diese Weise möglich, ohne zu den oft zweifelhaften Atelierstudien gezwungen zu sein, ihre Motive unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen, Formen und Bewegungen in täglicher Beobachtung zu vergleichen und so ihr Auge zu schärfen. Dadurch gelang es ihnen, ohne überhaupt anatomische Kenntnisse zu besitzen, sich die Bewegungsmechanik des menschlichen Körpers derart einzuprägen, daß sie bewegte Figuren so naturgetreu darzustellen wußten, daß dieselben, wie der berühmte französische Arzt und Künstler Richer nachwies, eine Kontrolle mit Momentaufnahmen siegreich bestehen konnten.

Da die griechischen Erziehungsmethoden mindestens ebensosehr auf die Ausbildung des Körpers als auf die des Geistes bedacht waren und die systematischen Übungen in den Gymnasien in ihrem Endziele darauf hinausgingen, ein Geschlecht schöner Männer und Frauen heranzubilden, konnten die griechischen Künstler wohl kaum jemals in Verlegenheit kommen, wenn sie Umschau hielten nach Modellen für ihre künstlerischen Gestaltungen.

Daß die Bestrebungen zur Heranbildung einer schönen Rasse von Erfolg gekrönt waren, das bezeugen die zahlreichen, wenn auch zumeist nur in späteren Nachbildungen erhalten gebliebenen Werke griechischer Plastik.

Der Frauentypus, wie er sich aus diesen Skulpturen ergibt, zeigt eine sanft gewölbte, nach modernem Geschmacke vielleicht etwas niedrige Stirn; die Kontur des Kopfes bildet ein schönes Oval; die Haare sind gescheitelt, seitlich etwas herabfallend, nach oben in einen Knoten zusammengebunden und meist durch ein Stirnband zusammengehalten; der Mund ist fast stets etwas geöffnet, die Lippen sind voll; besonders charakteristisch ist das griechische Profil, bei welchem die Nasenlinie die fast unvermittelte Fortsetzung der Stirnwölbung bildet. Diese Eigentümlichkeit verleiht den Gesichtern, besonders denen der älteren Periode, den Ausdruck einer gewissen geistigen

Beschränktheit, der noch durch das etwas starre Lächeln erhöht wird. Der Körper ist in der Regel schlank, doch von schöner Rundung, dabei außerordentlich geschmeidig und elastisch.

Die Bekleidung bestand für beide Geschlechter aus zwei Teilen: dem ärmellosen Chiton oder Hemd und dem Himation oder Mantel, der nichts anderes war als ein viereckiges Stück Tuch, welches ein jeder nach seinem persönlichen Geschmack drapieren konnte, wobei die Arme jedoch zumeist frei blieben. Dadurch war dem individuellen Schönheitssinn der Trägerin volle Freiheit gelassen, und in der Art des Faltenwurfes und der Drapierung vermochte sie nicht nur die Vorzüge ihrer Figur nach Belieben zur Geltung zu bringen, sondern auch ihrer eigenen Individualität bis zu einem gewissen Grade äußerlich Ausdruck zu verleihen. Eine besondere Sorgfalt scheinen die Griechinnen ihrer Fußbekleidung gewidmet zu haben. Bei manchen Tanagrafigürchen können wir noch deutlich einen rotgefärbten Schnürstiefel mit gelbgeränderter Sohle erkennen; die Riemen waren häufig mit gemalten oder gestickten mäanderartigen Ornamenten verziert. Auch die Sandalen waren nicht selten mit zierlichen, golddurchwirkten Bändern geschmückt. Manche der obengenannten Statuettchen zeigen uns kokette Griechinnen, die ihr Obergewand vorne als Bausch durch den Gürtel ziehen, damit ihre niedlichen, mit Metallrosetten versehenen Schuhe sichtbar werden. Kleine Füßchen und eine entsprechende elegante Bekleidung derselben bildeten also dazumal, wie auch noch heute, eines der Hauptobjekte weiblicher Koketterie.



Fig. 15. Venuskopf. *Wien, kunsthistorisches Museum.*

So sahen also die Frauen des alten Hellas aus, welche die großen Künstler des Altertums zu jenen unsterblichen Meisterwerken begeisterten, die den Höhepunkt der plastischen Kunst darstellen und manchmal wohl erreicht, niemals aber übertroffen wurden.

Doch sind es nicht die Gattinnen der Bürger von Athen, denen jene schöne Rolle zufällt. Sie verbringen vielmehr ihr Leben in einsamer Zurückgezogenheit im Frauengemach des Hauses und nehmen keinerlei Anteil am politischen oder geistigen Leben ihrer Umgebung. Die hellenische Bürgersfrau ist nur Gattin und Mutter; ihre Hauptbeschäftigung besteht in Spinnen und Weben, worauf lange Zeit die künstlerische Tätigkeit der Frau beschränkt blieb. Daß sie es aber in diesen spezifisch weiblichen Künsten zu großer Fertigkeit gebracht hat, geht aus vielen beglaubigten Nachrichten hervor. Besonders für gewisse Kultakte wurden Gewebe von äußerster Pracht verlangt, wie beispielsweise der Peplos beim Feste der Panathenäen, der von attischen Jungfrauen unter priesterlicher Aufsicht gewebt wurde. Der Peplos diente zur Bekleidung oder Verhüllung des Standbildes der Schutzgöttin Attikas. Von leuchtendem gelben oder scharlachroten Grunde hoben sich teils gestickt, teils gewebt die Darstellungen der bedeutendsten attischen Mythen, soweit sie im Zusammenhang mit Pallas Athene standen.

So hatte sich das Weib ein ihm ausschließlich gehörendes Feld künstlerischer Tätigkeit gesichert, dem es all die Mußestunden widmete, die ihm die Pflichten als Gattin und Mutter ließen.

Eine andere Kategorie von Frauen jedoch versteht es, sich zum Mittelpunkte der intellektuellen und künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit zu machen; es sind dies die Hetären, die, wie Demosthenes sagt, »zur Wollust der Seele dienen«. Ausgestattet mit allen Vorzügen des Geistes und des Körpers, im Besitze einer ausgezeichneten Erziehung, verstanden sie es durch ihre dichterische Begabung, ihre musikalischen Kenntnisse, ja durch ihre philosophische Bildung die hervorragendsten Männer ihrer Zeit an sich zu fesseln und ihren bedeutenden Einfluß nicht nur in künstlerischer, sondern vielfach auch in politischer Beziehung auszuüben. In Lesbos und Milet bestanden förmliche Anstalten, wo die jungen Mädchen, die geeignet erschienen, auf diesen Beruf vorbereitet wurden und eine Erziehung

genossen, die derjenigen der gewöhnlichen Bürgermädchen bei weitem überlegen war.

Milet war die Vaterstadt Aspasias, der großen Freundin des Perikles; Lesbos konnte sich rühmen, Sappho hervorgebracht zu haben, die größte Dichterin aller Zeiten. Diese beiden Namen glänzen wie Sterne erster Größe am Frauenhimmel Attikas und werden stets neben denen der großen Männer des Altertums mit Ehren genannt werden.

Daß die Griechin sich aber nicht nur auf die Betätigung eines häuslichen Kunstfleißes beschränkte, oder in der Ausübung ihres Einflusses auf die künstlerische Gestaltungsgabe des Mannes das höchste Ziel ihrer künstlerischen Bestrebungen erblickte, sondern selbst vielfach als ausübende Künstlerin in den Vordergrund trat und sich durch ihre Leistungen die Anerkennung ihrer Zeitgenossen zu erwerben verstand, geht aus den Berichten alter Schriftsteller, besonders Plinius' und Lucian's, hervor. Diese Frauen sind, was durch die eigenartige Stellung des Weibes in der griechischen Gesellschaft ja leicht erklärlich ist, fast alle Töchter von Künstlern oder Kunsthandwerkern.

So erzählt Plinius, wie *Kora*, die Tochter des Töpfers Dibutades, welcher um die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben mag, den Gedanken faßte, den Schattenriß ihres Geliebten, von dem sie sich trennen sollte, auf die Mauer zu zeichnen. Der Vater modellierte die Umrißzeichnung der Tochter in Lehm und brachte das so entstandene erste Reliefbildnis mit seinen anderen Töpferwaren in den Ofen. Die historische Glaubwürdigkeit der in dieser Sage angeführten Tatsachen läßt sich natürlich nicht nachprüfen, doch ist es jedenfalls bezeichnend, daß in dieser sinnigen Weise eine Frau als Begründerin der plastischen Kunst hingestellt wird.

Von *Aristarete*, der Tochter des Nearchos, wird berichtet, sie habe einen Äskulap gemalt, der die Bewunderung des Volkes erregte.

Timarete, eine Tochter des Malers Mikon, war ebenfalls Malerin und schuf ein Bildnis der Diana, das im Tempel zu Ephesus aufbewahrt wurde. Nach der Schilderung des Plinius, der sie zu den ersten griechischen Künstlerinnen zählt, muß ihre Darstellungsweise noch ziemlich archaistisch gewesen sein.

Anaxandra (260 v. Chr.), Tochter des Malers Nealces, wird als geschätzte Künstlerin genannt.

Irene, Tochter des Malers und Schauspielers Krannos, hatte viel Erfolg mit dem von ihr gemalten Porträt eines jungen Mädchens in Eleusis.

Kalypso schuf mehrere ausgezeichnete Werke, unter denen die Bildnisse eines Greises, eines Gauklers namens Theodoros und eines Tänzers Acisthenes besonders hervorgehoben werden; die beiden letzten Bilder lassen auf eine mehr oder weniger genrehafte Darstellung schließen.

Die Zeit Alexanders des Großen und besonders seiner Nachfolger, hat auf die Emanzipation der griechischen Frauenwelt einen bedeutenden und glücklichen Einfluß ausgeübt, und so sehen wir denn, wie die Frau nicht nur immer mehr aus ihrer etwas orientalischen Abgeschlossenheit heraustritt, mehr Interesse an den Vorgängen des öffentlichen Lebens nimmt und auch mehr noch als bisher sich an den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit beteiligen konnte.

So finden wir denn auch in der spätgriechischen Zeit eine ganze Reihe kunstliebender Frauen, von denen wir jedoch nur die namhaftesten erwähnen wollen, die hauptsächlich in Italien tätig waren.

Helena, die Tochter eines Ägypters von hellenischer Bildung und Schwester des Timon, malte die Schlacht am Issus, ein Werk, das nicht ohne eine gewisse Berechtigung von manchen Kunstforschern als das Vorbild zu dem in Pompeji aufgefundenen herrlichen Mosaikbilde »Die Alexanderschlacht« gehalten wird.

Lala oder *Lerla* aus Kyziars in Kleinasien (80 v. Chr.) malte in Tempera auf Pergament und in enkaustischer Weise mit dem Cestrum (Brenngriffel) auf Elfenbein; sie schuf viele Frauenbildnisse, sowie Porträts hervorragender Persönlichkeiten. Den sehr ausdrucksvollen Kopf eines alten Mannes, einen wirklichen Charakterkopf, von ihrer Hand besitzt das Museum in Neapel. Auch ein Selbstporträt hatte sie angefertigt. Sie scheint die Lieblingsmalerin der vornehmen römischen Welt gewesen zu sein, die sie mit Aufträgen überhäufte und ihre Arbeiten mit hohen Preisen bezahlte.

Auch eine Malerin *Olympia* wird erwähnt, die wohl eine Zeitgenossin der berühmten Lala gewesen sein mag, von der aber nichts Näheres bekannt ist.

Wenn man nun bedenkt, welch spärlichen Bruchteil der alten

Literatur die auf uns gekommenen Schriften darstellen, kann man mit Recht vermuten, daß die Zahl der Künstlerinnen eine noch viel größere gewesen sein müsse und daß uns von manchen nicht einmal der Name erhalten blieb.

Nach all diesem kann man ohne Übertreibung behaupten, daß die Beteiligung der Frauen an den Kunstbestrebungen ihrer Zeit sehr rege gewesen ist und daß sie in nicht geringem Maße durch eigene Tätigkeit die Entwicklung der Kunst im allgemeinen gefördert haben.

Noch hervorragender aber ist die Rolle, welche die Frau als Gegenstand künstlerischer Gestaltungen gespielt hat. Schon in der





Fig. 16. Archaistischer Frauenkopf. *Villa Ludovisi.*

ältesten Zeit griechischer Kunst, im sog. mykenischen Zeitalter, war die Darstellung der weiblichen Gestalt außerordentlich häufig, ja, die Idole zeigten fast durchweg weibliche Figuren in einer plumpen, konventionellen Gestaltung in Ton ausgeführt; die Hände dieser steifen, Xoanon genannten, noch nicht vom Hauche hellenischen Schönheitssinnes berührten Statuetten waren an die Brüste gelegt, als wollten sie die nährende Milch herauspressen. Die Charakterisierung des Geschlechts war noch eine außerordentlich primitive, ja an den ältesten Vasen z. B. lassen sich die weiblichen Figuren von den männlichen nur dadurch unterscheiden, daß ihnen gewissermaßen als Attribute Krüge, Becken u. dergl. beigegeben sind, deren sie sich in ihren häuslichen Beschäftigungen zu bedienen pflegten. Bei zunehmender

Kultur erhalten verschiedene Gebiete geistiger Tätigkeit sowie gewisse Kunstübungen weibliche Gottheiten als Beschützerinnen; diese Tatsache ist sehr bezeichnend für die älteste Kultur Griechenlands und läßt vermuten, daß in der vorhistorischen Zeit die Stellung der Frau im öffentlichen Leben eine wesentlich bevorzugtere war, als dies später der Fall war, denn schon bei den Dorern finden wir nicht mehr jene edlen Frauengestalten des homerischen Zeitalters: Penelope, Andromache, Nausikaa.



Fig. 17.
Chiotin. Frauenstatue. *Akropolis.*

Wie die Tonstatuen, so ließen auch die aus Holz gefertigten weiblichen Gestalten der ersten Periode sehr viel zu wünschen übrig; die Arme waren noch fest an den Körper geschmiegt, die Haltung blieb steif und ohne jede Bewegung. Die Holzpuppen wurden von den Priestern mit prachtvollen Gewändern bekleidet und erschienen dann wohl weniger abstoßend.

Während die Werke dieser frühesten Periode einen noch durchaus hieratischen Charakter aufweisen und gewisse ägyptische und kleinasiatische Einflüsse vermuten lassen, befreit sich die griechische Kunst in der zweiten Periode, die bis zu Perikles reicht, vollständig von jenen fremden Elementen, um dann in dem perikleischen Zeitalter einen Höhepunkt zu erreichen, der wohl kaum jemals übertroffen wurde.

Nur sehr dürftige Nachrichten sind uns von den Künstlern jener zweiten Periode übermittelt worden. In diese Zeit (6. Jahrhundert v. Chr.) fällt auch die für den Metallguß so wichtige Erfindung des Lötens des Eisens und der Herstellung bronzener Statuen, wodurch der Plastik ein neues und weites Feld eröffnet wurde.

Im 7. bis zum 6. Jahrhundert v. Chr. kommen neben freien

Standbildern hauptsächlich auch Reliefdarstellungen in Betracht, die zumeist als Giebel- oder Metopenfüllungen dienten. Die Gestalten erscheinen noch etwas plump und gedrungen, das Gesicht ist ohne jeden seelischen Ausdruck, die Stellung, ähnlich wie bei den Ägyptern, teils im Profil, teils in der Vorderansicht. Die Proportionen sind gewöhnlich richtig erfaßt, die Körperformen jedoch noch nicht gehörig durchgebildet, die Muskulatur zeigt häufig anatomische Fehler, die aber wohl zum Teil auf das noch geringe technische Können zurückzuführen sind. Als besondere Eigenart ist die Anpassung der Kopflinie an die zur Verfügung stehende Fläche zu betrachten; so bildet bei einem Giebelfeld beispielsweise die Verbindungslinie der Scheitel sämtlicher Figuren ein Dreieck. Die Polychromie, welche ziemlich allgemein angewendet wurde, war roh und verständnislos.

Die Figuren haben jedoch schon eine gewisse Freiheit in der Bewegung erlangt, obschon die Arme noch immer schlaff herunterhängen und die Füße in ihrer parallelen Stellung verharren. Erst allmählich werden die Arme leise gebogen, die Faust geöffnet und der linke Fuß vor den rechten gesetzt, wodurch der Eindruck der schreitenden Bewegung erzielt wird. Das Gesicht behält aber noch immer, selbst da wo es sich um Sterbende handelt, den sanft lächelnden, auf die Dauer etwas blöd wirkenden Ausdruck. Die Gestalten erscheinen eher rundlich als muskulös.

Nach und nach, mit dem Fortschreiten in der technischen Behandlung des Materials, tritt aber auch das Bestreben auf, den Gestalten ein gewisses geistiges Gepräge zu geben, und in dieser Beziehung hat sich besonders *Kalamis* einen Namen gemacht, der seinen Frauengestalten durch das Wohlgeordnete und Züchtige der Kleidung und durch das milde freundliche Lächeln etwas unbewußt Schamhaftes und Jungfräuliches zu verleihen wußte.

Die größte künstlerische Vollendung erreichte die bildnerische Kunst jedoch erst im Zeitalter des Perikles, als dessen hervorragendste Vertreter drei Meister zu nennen sind, von denen jeder in seiner Art ganz Vollkommenes geleistet hat. Es sind dies: Myron, Polyklet und Phidias.

Myron war hauptsächlich Erzbildner, weshalb auch keine eigenhändigen Werke von ihm auf uns gekommen sind und wir seine

Schöpfungen nur aus späteren Nachbildungen kennen. Er hat es zuerst verstanden, seinen Gestalten wirkliches Leben einzuflößen,

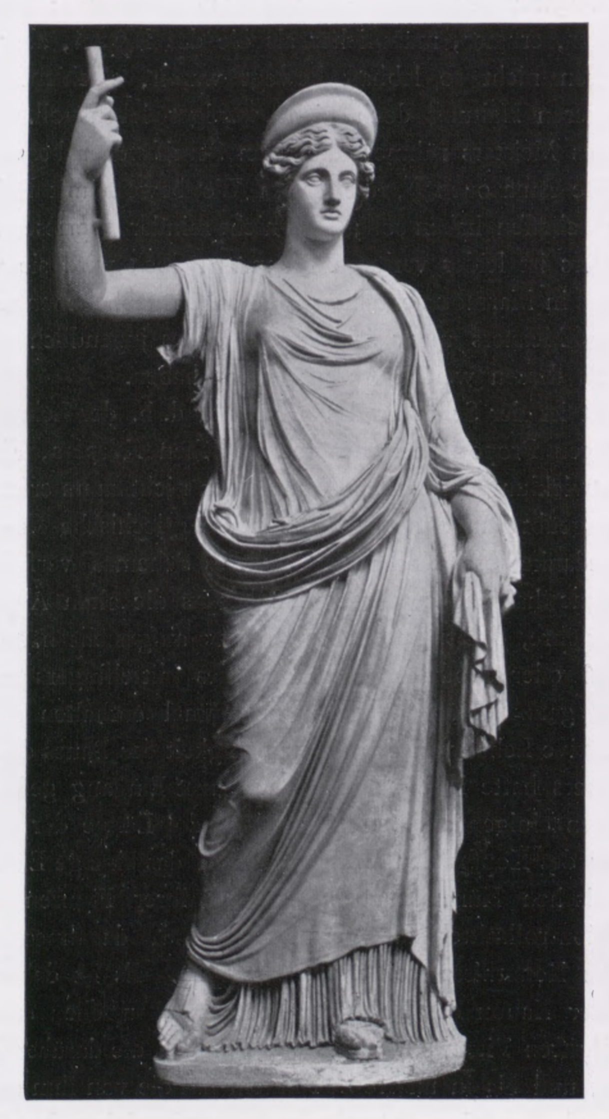


Fig. 18. Hera Farnese. *Neapel, Museo Nazionale.*

indem er die Verschiebung der einzelnen Muskeln infolge der dargestellten Bewegung berücksichtigte und dadurch seinen Gestalten

etwas Freies und Selbständiges verlieh, das bei seinen Vorgängern trotz aller Naturtreue noch nicht existierte.

Auch *Polyklet* schuf fast ausschließlich Erzstatuen; seine Kunst war strenger, ernster, männlicher als die des Myron, aber obschon seine Figuren nicht so lebhaft bewegt waren, erschienen sie trotz ihrer ruhigeren Haltung doch nicht weniger lebensvoll. Von den Werken des Meisters rühmen die alten Schriftsteller besonders eine »verwundete Amazone« *), die er im Wettbewerb mit Phidias und Kresilas geschaffen haben soll; eine nicht minder gepriesene Hera **) des Künstlers ist leider verloren gegangen, doch wird sie wohl wie die anderen in Marmornachbildungen erhalten gebliebenen weiblichen Statuen des Meisters mehr das Kraftvolle des jugendlich weiblichen Körpers, als dessen weiche Anmut betont haben.

Polyklet ist der Schöpfer des »Kanon«, d. h. der Lehre von den gesetzmäßigen Proportionen des menschlichen Körpers, die auf die spätere Entwicklung der antiken Kunst einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt hat, ohne daß jedoch die griechische Kunst jemals in eine gedankenlose Nachahmung dieses Schemas verfallen wäre.

Ch. Blanc hat nachgewiesen, daß bereits die alten Ägypter eine Proportionslehre, den »ägyptischen Kanon« aufgestellt hatten und als Einheitsmaß oder Modulus die Länge des Mittelfingers annahmen, die in der ganzen Körperlänge neunzehnmal enthalten sein sollte. Diese primitive Lehre von der Gesetzmäßigkeit des Baues des menschlichen Körpers hatte in die griechische Kunst Eingang gefunden und bildete neben einigen anderen, bei denen die Länge der Hand, des Fußes oder des Kopfes den Modulus abgab, das einzige Element, das den hellenischen Künstlern beim Aufbau ihrer Figuren als theoretisches Kontrollmittel zur Verfügung stand, da ihnen wirkliche anatomische Kenntnisse vollständig abgingen. Es ist daher begreiflich, daß der Kanon des Polyklet allgemeines Aufsehen erregte, wie aus den Schriften Vitruv's, Galen's und Plinius', die darüber berichten, hervorgeht, und bis in unsere Zeit hinein hat die von ihm aufgestellte und durch die Tradition übermittelte Proportionslehre ihre Gültigkeit behalten.

---

*) Marmornachbildung im Kgl. Museum Berlin.

**) Hera Farnese (Neapel, Museo Nazionale) ?.



Fig. 19. Die drei Grazien. *Siena, Museo dell'Opera della Cathedrale.*

Phidias war es vorbehalten, die vollendete körperliche Form mit dem Hauche seiner großen Seele zu beleben und zu durchdringen,

in seinen Werken den hohen geistigen Bestrebungen seines unvergleichlichen Zeitalters Ausdruck zu verleihen und so eine in jeder Hinsicht vollendete Kunst zu schaffen. Anderes haben spätere Kunstepochen wohl bringen können, Besseres nicht.

Unter den in Nachbildungen erhalten gebliebenen Frauengestalten des Künstlers verdient besonders hervorgehoben zu werden seine im Albertinum in Dresden befindliche Athena Lemnia, die uns die hehre Göttin in der eigenartig hoheitsvollen, aber etwas herben Auffassung des Phidias zeigt.

Herrlich sind auch die von dem großen Meister für das Parthenon geschaffenen weiblichen Gestalten, bei denen besonders das feine Linienspiel der Gewandfalten in ihrer, sich der Bewegung durchaus anpassenden malerischen Wirkung Bewunderung erregt.

Im 5. Jahrhundert hält man sich wohl allgemein an die Vorbilder der großen Meister, verfällt aber bald in eine gewisse Übertreibung in Schwung und Linienführung, was naturgemäß zu einer Reaktion führen mußte, die ihrerseits wieder eine altertümelnde (archaistische) Herbheit in Mode brachte. Ein bleibender Aufschwung ist hauptsächlich in der Flächendarstellung zu konstatieren, die ja eine willkommene Gelegenheit zur figurenreichen Komposition lieferte, wobei die Künstler ihr Talent und technisches Können viel freier und unbeschränkter entwickeln konnten als in einzelnen Vollfiguren.

In der Epoche nach dem peloponnesischen Kriege erweiterte sich der Stoffkreis infolge der Einwirkung der dichterischen Phantasie, welche neben den Göttern eine ganze Reihe von Halbgöttern und Dämonen schuf, was naturgemäß auf die bildenden Künste nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Dem freien Gestaltungsdrange mußten die der Plastik und Malerei bisher durch die Architektur gezogenen Schranken weichen: die Malkunst beschränkte sich nicht mehr auf die Dekorierung der Wandflächen, die in Auffassung und Technik bestimmten Gesetzen unterworfen war, sondern entwickelte sich immer mehr zur Tafelmalerei, die der individuellen Betätigung den größten Spielraum gewährte; die Plastik aber vervollkommnete einerseits die Flachbildnerei und eroberte andererseits ein ihr bis dahin verschlossenes Gebiet, die Ebenbildniskunst.

Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß die Darstellung



Fig. 20. Athena Lemnia. *Dresden, Museum.*

weiblicher Schönheit zu dieser Zeit immer mehr und mehr in den Vordergrund tritt und die vollendete Wiedergabe des nackten Frauenkörpers das Hauptziel aller künstlerischen Bestrebungen bildete, wie dies in früheren Zeiten für den männlichen Körper der Fall war.

Die Hauptvertreter dieser Epoche sind Skopas und Praxiteles. *Skopas* hat in der Behandlung des Marmors die schon so vollendete Technik des Phidias noch übertroffen und weiß den Stein so zu be-



Fig. 21. Niobide. *Vatikan.*

arbeiten, daß man den Eindruck lebendigen Fleisches gewinnt; an der Haut glaubt man die einzelnen Poren und Zellen unterscheiden zu können und die Muskeln scheinen sich zu spannen und zu dehnen. Er bevorzugt Darstellungen von dramatischer Bewegung, wobei er die leidenschaftliche Erregung sowohl im Ausdruck des Gesichtes als

auch in den Bewegungen der einzelnen Körperteile vorzüglich zur Geltung zu bringen weiß.

Von diesem Künstler ist uns leider keine einzige weibliche Gestalt erhalten geblieben.

Im Gegensatz zu Skopas zeigt *Praxiteles* eine größere Vorliebe für maßvolle, ruhige Zustände und anmutige Bewegungen. Er war der erste, welcher den ganzen Reiz des Frauenkörpers, ob bekleidet oder unbekleidet, wiederzugeben verstand. Darstellungen weiblicher Gestalten waren ja auch bereits in früheren Epochen keine Seltenheit, aber die älteren Künstler waren noch zu sehr mit der Lösung des Problems beschäftigt, welches der Bau des menschlichen Körpers, die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander und die durch die Bewegungsfunktionen ausgeübten Veränderungen und Verschiebungen in der Muskulatur bietet, und da fanden sie am männlichen Körper mit seiner ausgesprocheneren Muskelbildung und seinen weniger weichen Konturen ein dankbareres Studienobjekt.

Prof. Heyck (»Frauenschönheit im Wandel von Kunst und Geschmack«), der Verteidiger der Mannesschönheit, drückt dies folgendermaßen aus: »Dem Manne gab die Natur vielseitigere Aufgaben und vielseitigeres Können, sie bildete nach diesen auch seine Züge, seinen Körper. Selbständiger ist die Proportion seiner Glieder zum Rumpfe und alle Teile sind ästhetisch aus sich selber, aus ihrer Schönheit für sich. Daher auch fester, einem feinen Stabilitätsgefühl nach sicherer, steht der Mann auf seinen Füßen und in dem Rechteckumriß seiner Figur, verglichen mit der, wenn man es ganz kraß bezeichnen will, schlanken Kreiselerscheinung der Frau. Ihm gab die Natur im ganzen und im einzelnen mehr »Form« (im Sinne des Künstlers), indem sie die Muskeln deutlicher an die Oberfläche legte und bei jeder Bewegung mit dem Spiel dieser Muskeln die Oberflächen durchflutet.«

Hiermit ist der Vorzug, den der männliche Körper als Studienobjekt vor dem weiblichen, bei dem die Muskeln durch ausgleichende Fettpolster in der Regel verdeckt sind, trefflich charakterisiert.

Nachdem aber erst einmal die Ergebnisse der am männlichen Körper gemachten Studien zum Gemeingut aller geworden waren und die Darstellung des Muskelspieles beim bewegten menschlichen



Fig. 22.
Aphrodite von Knidos. *München, Glyptothek.*

Körper keine Geheimnisse mehr zu bieten hatte, konnte sich die Kunst der Lösung anderer Aufgaben zuwenden, die sich ihr in dem wunderbaren Spiele weicher, abgerundeter Linien des vollkommenen Frauenkörpers in reichlichem Maße boten. Erst als das Problem der »Bewegung in der Ruhe«, wenn man sich so ausdrücken darf, anfing, der Zielpunkt künstlerischer Bestrebungen zu sein, gelangte die Schönheit des weiblichen Körpers mit ihrem, auch in ruhender Stellung rhythmischen und harmonischen Linienspiel, zur vollen Würdigung.

In dieser Auffassung weiblicher Schönheit, die eine durchaus keusche und sittliche war, und die er zu einer Verklärung und Apotheose aller geistigen und körperlichen Eigenschaften der Frau zu gestalten wußte, zeigte sich die vollendete Meisterschaft des Praxiteles.

Der Aphroditentypus, den er geschaffen hat, ist von einer bestrickenden Anmut und eine Verkörperung edelster Weiblichkeit an sich.



Fig. 23. Venus von Milo. *Louvre.*

Wir haben bereits erwähnt, daß die vor dem versammelten Volke von Eleusis aus dem Meere steigende Phryne dem Künstler die erste Anregung gab, seinen Meißel dem Dienste der Liebesgöttin zu weihen. Nicht weniger als fünfmal hat Praxiteles die Gestalt der Aphrodite durch seine Kunst verherrlicht. Von diesen Aphroditestatuen kam eine bekleidete, die sehr gerühmt wurde, nach der Insel Kos. Die berühmteste aber war die für Knidos ausgeführte »Gewandlose«, welche die Insel zu einem Wallfahrtsorte machte, wo alljährlich zahlreiche Fremde zusammenströmten, um das herrliche Bildwerk des Künstlers zu bewundern. Diese knidische Aphrodite kann als der Inbegriff weiblicher Schamhaftigkeit und keuscher Nacktheit bezeichnet werden. Haltung und Gesichtsausdruck lassen auch keinen Gedanken an Sinnlichkeit aufkommen.

Im Tempel zu Thespiae stellte Praxiteles neben der Statue der Göttin auch die nach der schönen Phryne gefertigte Modellstudie auf und es muß für das kunstgeübte Auge der Griechen ein eigenartiger Genuß gewesen sein, die wunderbare Gestalt der

Hetäre mit dem erhabenen Standbilde der Göttin vergleichen zu können.

Die durch diese beiden großen Meister eingeleitete Richtung machte sich bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. geltend. Immer größer wurde das Streben nach Naturtreue, welches besonders in der großen Zahl ausgezeichneter Porträtbüsten seinen Ausdruck fand. Dieser naturalistischen Kunstrichtung ist es auch zuzuschreiben, daß die Statuen der Göttinnen immer mehr an Erhabenheit einbüßten und schließlich nichts anderes wurden als die Darstellung schöner Frauen von unzweifelhaft irdischer Existenz. Diese Tendenzen waren im allgemeinen vorherrschend bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer und bis zur Verpflanzung hellenischer Kunst nach Rom.

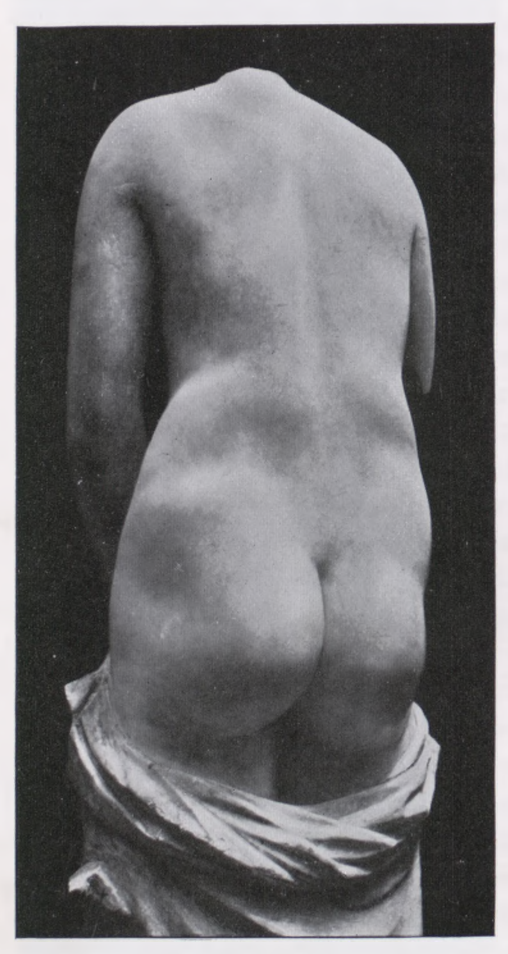


Fig. 24.
Rücken der Venus von Syrakus. *Museum Syrakus.*

Das Streben nach Naturwahrheit artete in der Verfallzeit schließlich derart aus, daß man, um eine möglichst täuschende Wirkung zu erzielen, nach Mitteln griff, die schon nicht mehr zu den künstlerisch erlaubten gerechnet werden können. Man begnügte sich nicht mehr mit der Polychromie, auch die Verwendung von Elfenbein zur Wiedergabe der Weichheit der Haut reichte nicht mehr aus, das Bedürfnis nach naturwahrer Darstellung zu befriedigen. Man färbte

und schminkte die Statuen förmlich; die Brauen werden geschwärzt, die Iris durch einen roten Punkt belebt, die Lider erhalten lange Wimpern, die Haare werden mit glänzender Farbe bestrichen, der Marmor wird mit Oel und Wachs getränkt, um ihm seine Härte zu nehmen, ja man reibt ihn sogar mit wohlriechenden Salben ein.

Mit derartigen Mittelchen, die eher als eine Kunst der Kosmetik



Fig. 25.
Hellenisch-phönizische Frauenbüste. *Gefunden in Elsche, Spanien.*

als der Plastik bezeichnet werden könnten, arbeiteten die griechischen Künstler der Dekadenz; so tief also war die Kunst eines Phidias, eines Praxiteles innerhalb einiger Jahrhunderte gesunken!

Ehe wir aber die Bildhauerkunst verlassen, um uns der Malerei zuzuwenden, müssen wir noch die *Tanagrafigürchen**) erwähnen, diese reizenden bemalten Tonstatuettchen, welche uns eine so

*) Tanagra ist eine böotische Stadt an der Grenze von Attika. Das dort befindliche Gräberfeld wird seit 1872 ausgebeutet.

köstliche Probe griechischer Kleinplastik liefern. Abgesehen von ihrem manchmal recht hohen künstlerischen Werte, gestatten dieselben uns auch einen interessanten Einblick in das häuslich-intime Leben der griechischen Frau, die wir in ihrem Heim, auf der Straße, im Theater, mit ihren Kindern und Freundinnen dargestellt finden.

Es sind dies mit scharfem künstlerischem Blicke erfasste Momentaufnahmen, die nichts Gekünsteltes, nichts Studiertes aufweisen und daher, frei von jeder Pose, in der unmittelbaren Wiedergabe des gewonnenen Eindruckes ihren Hauptzweck erblicken. Sie sind daher, namentlich vom kulturhistorischen Standpunkte, von unschätzbarer Bedeutung.

Was die griechische *Malerei* anbelangt, so sind unsere Kenntnisse derselben außerordentlich gering und wir müssen uns bei Beurteilung derselben fast ausschließlich auf die Zeugnisse alter Schriftsteller verlassen, aus denen hervorgeht, daß die Werke dieses Kunstzweiges denen der Skulptur nicht nur als ebenbürtig an die Seite gestellt werden konnten, sondern dieselben vielfach noch übertrafen, und, infolge ihrer größeren technischen Freiheit, auf die Entwicklung der Plastik einen wohltätigen Einfluß ausgeübt haben.

Die *Malerei* machte wohl im großen ganzen dieselben Evolutionen durch wie die Skulptur. Für die *Tafelmalerei* galt die Temperatechnik, während die Wandgemälde »al fresco« aufgetragen wurden. In späterer Zeit kam auch die Wachstechnik in Mode und schließlich wurden vielfach sowohl kleinere als größere Kompositionen in der mit der Malerei nahe verwandten Mosaikkunst ausgeführt.

Der älteste bekannte Maler soll *Eumaros* aus Athen gewesen sein, der zuerst die Unterschiede des Geschlechts darzustellen verstand, indem er, wie dies bereits die Ägypter taten, die Frauengestalten heller malte als die männlichen Figuren und letzteren runde Augen gab, während die der Frauen mandelförmig geschlitzt waren. Die Darstellung des Weibes spielte bereits in dieser frühen Epoche in der Malerei eine ebenso bedeutende Rolle wie in der Skulptur.

Der erste Maler von wirklicher Bedeutung, dem wir bei Beginn der Blütezeit griechischer Kunst begegnen, ist *Polygnotos*, der sich durch mehrere historische Kompositionen unsterblichen Ruhm erworben hat. Daß auch die Frau in seinen künstlerischen Gestal-

tungen einen bedeutenden Platz einnahm, geht schon aus der Mitteilung alter Schriftsteller hervor, daß er der erste gewesen, der weibliche Figuren mit »durchsichtigen Gewändern« malte. Polygnot soll auch der erste Maler gewesen sein, der seine Gestalten zu beleben



Fig. 26. Toilettenszenen. Griechisches Vasenbild.

wußte, und in ihnen den Ausdruck der verschiedensten Seelenregungen zu verkörpern verstand.

Ein bei seinen Zeitgenossen ebenfalls in hohem Ansehen stehender Maler war *Pausias* von Sikyon, der seine Jugendgespielin Glikera als »Kränzewinderin« gemalt hat. Goethe hat das Motiv zu einer seiner reizendsten Elegien benützt, zu welcher er eine erklärende Anmerkung aus Plinius (Bd. 35, K. 40) schrieb, die folgendermaßen lautet: »Pausias von Sicyon, der Maler, war als Jüngling in Glyceren, seine Mitbürgerin, verliebt, welche Blumenkränze zu winden einen

sehr erfinderischen Geist hatte. Sie wetteiferten miteinander, und er brachte die Nachahmung der Blumen zur größten Mannigfaltigkeit. Endlich malte er seine Geliebte, sitzend, mit einem Kranze beschäftigt. Dieses Bild wurde für eines seiner besten gehalten, und die Kranzwinderin oder Kranzhändlerin genannt, weil Glycere sich auf diese Weise als ein armes Mädchen ernährt hatte. Lucius Lucullus kaufte eine Kopie in Athen für zwei Talente.«

Xeuxis von Herakleia hat seine Vorgänger noch übertroffen und



Fig 27. Brautbett. Griechisches Vasenbild.

sich durch seine vollendete Kunst einen der hervorragendsten Plätze unter den Malern des griechischen Altertums gesichert. Zu einem seiner berühmtesten Werke, einer Helena (oder Juno?) soll der Künstler nicht weniger als dreißig der schönsten Jungfrauen der Stadt als Modell benützt haben, deren vereinigte Reize die Forderungen erfüllten, die seinem weiblichen Schönheitsideal entsprachen.

Neben Xeuxis wird *Apelles* als einer der größten Maler des Altertums bezeichnet. Seiner durch Phryne inspirierten »Venus Anadyomene« wurde bereits Erwähnung getan. Seine Auffassung

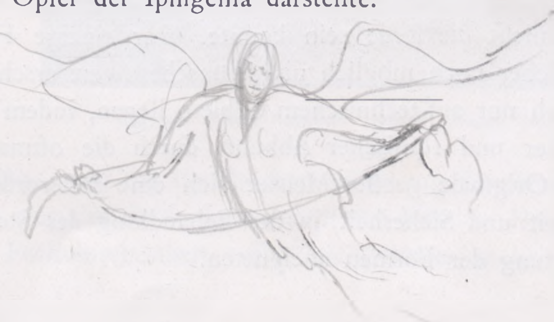
der Liebesgöttin weicht selbstverständlich wesentlich von der des Praxiteles ab, da ihm, als Maler, andere Mittel zur Verwirklichung seiner Idee zur Verfügung standen. Er malte die holde Gestalt der Göttin, wie sie dem Meere entsteigt und mit den Händen das aufgelöste, von der Flut durchnäßte Haar auswindet. Sie hat daher nicht die, trotz aller Nacktheit, in der dargestellten Bewegung so keusche Schamhaftigkeit der Aphrodite des Praxiteles. Die ganze Erscheinung bringt vielmehr das Bewußtsein ihrer unvergleichlichen Schönheit und die unwiderstehliche Macht ihrer göttlichen Reize zum Ausdruck. Insbesondere wird von den alten Autoren das sehnsüchtige Feuer des Blickes, der üppige, schwellende Busen und der feuchte Glanz des Haares bewundert.

Das Original, das nach der Stadt Kos kam, wurde später durch Augustus nach Rom gebracht, wo es dann mit so vielen anderen unschätzbaren Meisterwerken antiker Kunst unter Nero zu Grunde ging.

Eine Nachbildung war erst halb vollendet, als der Künstler, in noch jugendlichem Alter, seinem Wirken durch den Tod entrissen wurde.

Obschon Phryne durch die berühmte Badeszene dem Maler die erste Anregung zu dem Bilde gegeben, soll aber nicht sie selbst, sondern Pankasta, die Freundin Alexanders d. Gr., als Modell gedient haben. Der große Feldherr, der als Freund in dem Atelier des Malers verkehrt zu haben scheint, überließ demselben in großmütiger Weise das schöne Mädchen, als er sah, welch tiefen Eindruck dasselbe auf das empfängliche Herz des Künstlers gemacht hatte.

Andere Maler von großem Rufe waren noch *Parrhasios* und *Timanthes*; von letzterem wird besonders ein Bild gerühmt, welches das Opfer der Iphigenia darstellte.



Rom.

Die römische Kunsttätigkeit kann im großen ganzen nur als eine Fortsetzung der griechischen bezeichnet werden. Nach der Unterwerfung Griechenlands durch die siegreichen römischen Legionen wanderten die unsterblichen Meisterwerke hellenischer Kunst zu Hunderten und Tausenden nach Rom und eroberten hier, einer künstlerischen Heerschar zu vergleichen, die Heimat der Unterjocher ihres Vaterlandes, diesem so, auf künstlerischem Gebiete wenigstens, eine glänzende Genugtuung bereitend.

Anfangs mag wohl der positiver veranlagte Römer nicht das volle Verständnis für die psychologischen Feinheiten griechischer Kunst besessen haben; allmählich hat sich aber, unter dem stetig wachsenden Einflusse griechischer Kultur, der Geschmack des gebildeten Römers verfeinert und ihn zu einem ungetrübten Genusse der Werke hellenischer Kunst befähigt.

Später, bei zunehmendem Reichtume, wurde der Kunstenthusiasmus zur Modesache, und es gehörte zum guten Tone, eine Bildergalerie oder Statuensammlung zu besitzen, die, wenn auch nicht lauter Orginale, so doch geschickte Nachbildungen griechischer Meisterwerke enthielten.

Diesem Umstande haben wir es auch zu verdanken, daß uns viele der unrettbar verloren gegangenen Schöpfungen großer Meister wenigstens in guten Kopien erhalten geblieben sind und uns eine Übersicht über die Entwicklung antiker Kunst ermöglichen, ohne uns ausschließlich auf das Zeugnis alter Schriftsteller verlassen zu müssen.

Es ist wohl begreiflich, daß bei der großen Vollendung der Werke griechischer Kunst von einer Weiterentwicklung derselben durch die Römer nicht die Rede sein konnte. Der einzige Fortschritt, falls ein solcher noch möglich und wünschenswert erschien, konnte ausschließlich nur auf technischem Gebiete liegen, indem die Kopisten griechischer und römischer Abkunft durch die oftmalige Wiederholung der Originale großer Meister sich eine außerordentliche Geschicklichkeit und Sicherheit in der Behandlung des Stoffes und in der Verwertung der Formen aneigneten.



Fig. 28. Flora Farnese. *Neapel, Museo Nazionale.*

Doch mit der allmählichen Auflösung des römischen Reiches ging auch der Verfall der gesamten Kunst Hand in Hand, das Verständnis für Formenschönheit verlor sich immer mehr und mehr, ja, die

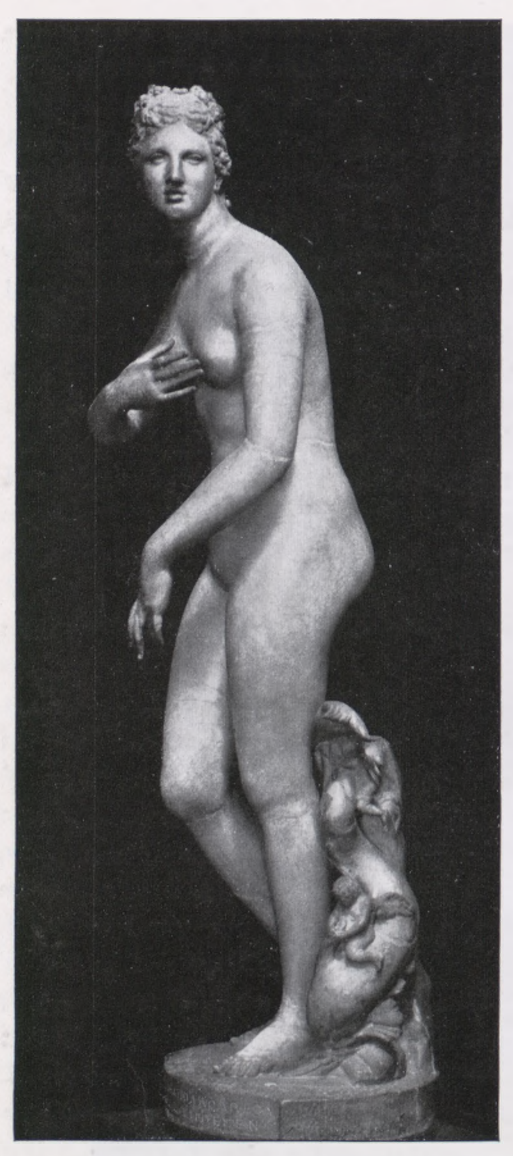


Fig. 29. Venus von Medici. *Uffizien.*

einst so hoch entwickelte Technik wurde schließlich zum rohen Handwerk.

Auf dem Gebiete der Porträtkunst gelang es den Römern noch am ehesten, sich eine größere Selbständigkeit zu bewahren, indem ja auf diesem Gebiete eine Abhängigkeit von griechischen Vorbildern weniger zu befürchten war.

So haben denn auch die Künstler in ihren Bildnisstatuen und Porträtbüsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, Staatsmänner und Feldherren Werke geschaffen, denen gewisse eigenartige Vorzüge nicht abgesprochen werden können und die in ihrer individuellen und positiven Auffassung durchaus den Stempel der Zeit tragen, in der sie entstanden sind.

Aber auch dieser Kunstzweig vermochte dem allgemeinen Verfalle nicht zu entgehen, und nachdem man anfangs in Porträtbüsten, in stehenden, sitzenden und Reiterstatuen trotz mancher Nüchternheit in der Auffassung doch unstreitig ganz Vorzügliches in der Charakteristik und Wiedergabe der individuellen Eigenschaften der Persön-

lichkeit geleistet hatte, verfiel dieser Naturalismus immer mehr einem übertriebenen Manierismus. Die Kunst verflachte allmählich, und während der Dekadenzperiode gingen die Zugeständnisse, die sie der herrschenden Mode machte, so weit, daß Porträtbüsten von Kaise-



Fig. 30. Muschelvenus. *Rom.*

rinnen und anderen hochgestellten Damen angefertigt wurden, deren oberer Kopfteil abnehmbar war, damit die Frisur der Büste jederzeit mit der häufig wechselnden Haartracht in Einklang gebracht werden konnte.

Was die Malerei betrifft, so hat sie, ebenso wie bei den Griechen,

mit der Entwicklung und dem Verfall der Plastik gleichen Schritt gehalten. Über ihr Wesen geben uns die in Pompeji in verhältnismäßig großer Zahl erhalten gebliebenen Wandgemälde trefflichen Aufschluß, obschon Pompeji bekanntlich unter den Städten des großen römischen Reiches keinen hervorragenden Rang eingenommen hat und nicht anzunehmen ist, daß bedeutende Künstler dort tätig waren. Nichtsdestoweniger geht aus dem Vorhandenen hervor, daß in dem die pompejanische Malerei beherrschenden Stoff-



Fig. 31. Zwei Tänzerinnen. *Pompeji, Villa des Diomedes.*

kreise die Darstellung der Frau eine ganz bedeutende Rolle spielte und daß die wenn auch manchmal etwas flüchtig dekorative Malweise doch in ihrer anmutigen Art zur Verherrlichung weiblicher Schönheit beiträgt.

Historische Szenen oder solche von großer dramatischer Wirkung finden sich weniger häufig vor; hingegen sind mythologische Darstellungen sehr beliebt, oft genügt auch ein einfacher poetischer Gedanke, den der Künstler durch eine liebreizende weibliche Gestalt zu verkörpern weiß.

Obschon die Mehrzahl der pompejanischen Wandmalereien, wie

bereits gesagt, nicht als Kunstwerke ersten Ranges betrachtet werden können, finden sich doch einige, die auf eine höhere künstlerische Wertung Anspruch erheben dürfen. So z. B. die »Ariadne von Theseus verlassen«, die »Iphigenia« aus dem sogen. Poetenhause, die »Tänzerinnen« u. s. w.

In Rom selbst sind einige Werke antiker Malerei aufgefunden worden, so unter anderen die berühmte »Aldobrandinische Hochzeit«, welche, besonders betreffs der Komposition, den Vorzug vor allen anderen Werken römischer Malerei verdient. Das im Jahre 1606 entdeckte und nach seinem ersten Besitzer, Kardinal Aldobrandini, benannte Bild ist auf einen Stuckuntergrund gemalt. Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet die in ihren Schleier gehüllte Braut, neben welcher die Göttin der Überredung sitzt. Andere Frauen und Mädchen bereiten teils das Brautbad, teils stim-

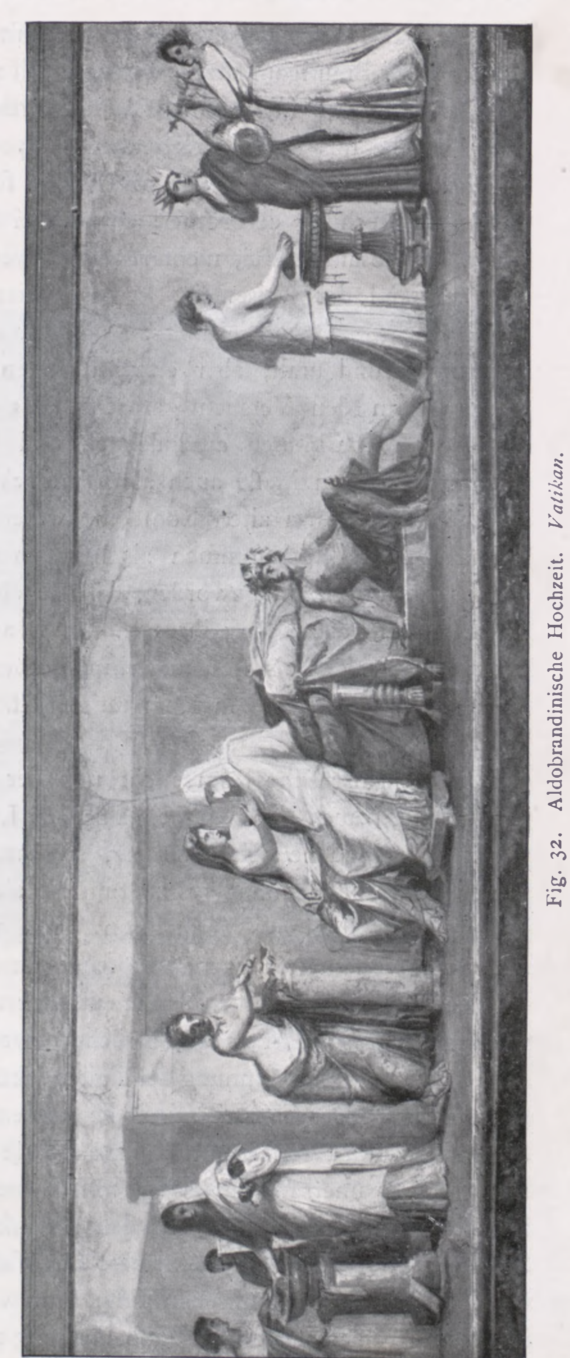


Fig. 32. Aldobrandinische Hochzeit. *Vatikan.*

men sie das Hochzeitslied an, das sie mit ihren Instrumenten begleiten. Der Bräutigam sitzt erwartungsvoll zu Füßen des Brautbettes.

Nicht weniger interessant sind die Fresken aus dem Hause der Livia, welche uns in ihren reizenden Kompositionen anmutige Szenen aus dem intimen Frauenleben vor Augen führen.

Bei Besprechung der römischen Malerei darf eine Abart der Malkunst, die Mosaikmalerei, nicht vergessen werden, die in Rom, besonders während der Kaiserzeit, in besonderer Gunst stand und eifrig gepflegt wurde. Die Technik an und für sich ist ja orientalischen Ursprunges und uralt, aber erst im letzten Jahrhundert v. Chr. hat man in Rom den Versuch gemacht, das bekannte Verfahren auf größere Kompositionen auszudehnen und besonders für Fußböden und in geringem Maße auch als Wandbekleidung zu verwerten.

Die Frau hat im alten Rom eine wesentlich unabhängigere und freiere Stellung eingenommen als bei den Griechen, aber dennoch ist uns nicht bekannt geworden, daß sie diese bevorzugtere Stellung zu einer Geltendmachung ihres Einflusses auf die künstlerischen Bestrebungen, sei es als Beschützerin der Künste, sei es als Künstlerin, benutzt habe, denn die in Rom tätigen Künstlerinnen waren durchweg Griechinnen.

Da das kaiserliche Rom nicht nur der Sitz der Weltherrschaft war, sondern auch den Sammelplatz alles Luxus und den Ausgangspunkt aller Modeneuheiten bildete, so hatten die eleganten Römerinnen wahrscheinlich anderes zu tun, als sich mit der Ausübung der Kunst zu beschäftigen, die in ihren Augen wohl nichts anderes war, als ein in verfeinerter Form gebotener sinnlicher Genuß.

Die Pflege ihrer eigenen Schönheit schien ihnen mindestens ebenso wichtig, und so darf es daher nicht überraschen, daß die römische Frau in der Vervollkommnung der Toilettenkünste ganz Hervorragendes geleistet hat. Der Gebrauch und die Anwendung der verschiedensten Schminken und Haarfärbemittel hatte für sie keine Geheimnisse mehr, und in ihrer unersättlichen Gier nach neuen Schönheitsmitteln verfiel sie ja bekanntlich auch auf den Gedanken, das blonde, ins Rötliche spielende Haar der germanischen Weiber nachzuahmen.

Die Tracht der römischen Frau war von der der griechischen nicht sehr verschieden. Als Fußbekleidung trugen sie im Hause gerne

die bequeme Sandale, während zum Ausgang Bänderschuhe oder geschlitzte Schnürstiefel beliebt waren. Die Schuhe waren meist hellfarbig, öfter mit Goldstickereien und Besatz von indischen Perlen versehen.

Versuchen wir einen indiskreten Blick in das Ankleidezimmer einer vornehmen Römerin zu werfen, so werden wir uns bald überzeugen können, daß alle Raffinements moderner Toilettenkünste

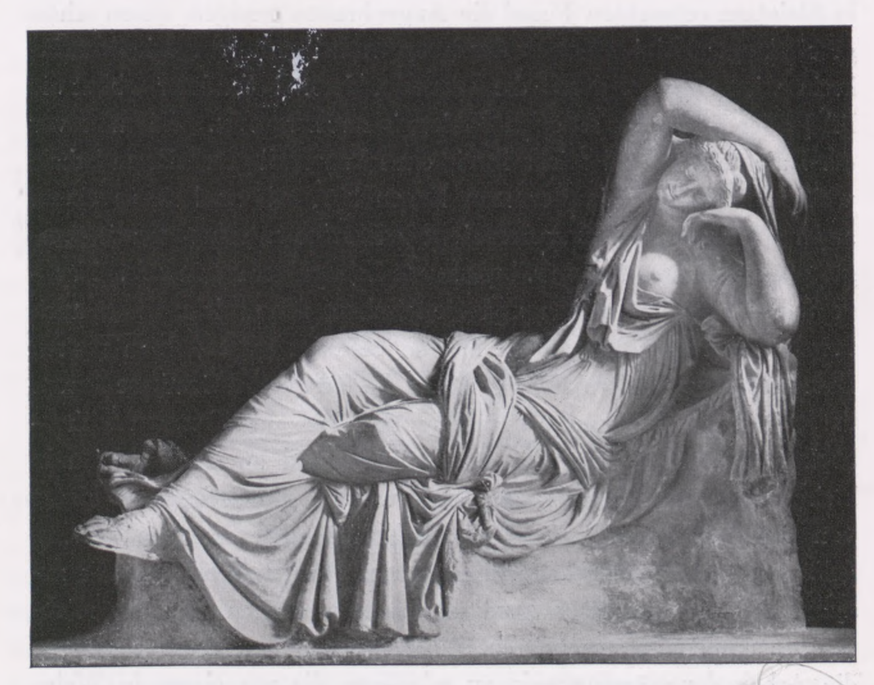


Fig. 33. Ariadne. *Vatikan.*

sich mit dem überfeinerten Luxus der damaligen Zeit vergleichen lassen.

Am Abend, bevor die römische Dame die müden Glieder auf dem weichen Pfühl des purpurbedeckten Ruhebettes ausstreckte, bedeckten die geschickten Hände einer Sklavin das Antlitz der Herrin mit einem Teig von Brot und Eselsmilch, um die Gesichtsfarbe weiß und rein zu erhalten und die Haut vor Runzeln zu bewahren. Am anderen Morgen wurde die trocken gewordene häßliche Maske durch vorsichtiges Waschen mit feinen, in lauwarmer Eselsmilch getränkten

Schwämmen entfernt. Darauf wird das Gesicht mit wohlriechendem Wasser gebadet und mit weichen Tüchern abgetrocknet. Jetzt kommt die Schminkerin an die Reihe, die gewöhnlich eine wahre Künstlerin in ihrem Fache ist. Bevor sie ihre Tätigkeit beginnt, muß sie Pastillen kauen, welche die Eigenschaft besitzen, den Speichel zu reinigen, mit dem die Schminken angemacht werden. Nachdem das Gesicht mit roter und weißer Pasta bemalt ist, werden mit einem feinen, in Bleiglanz getauchten Pinsel die Augenbrauen gezogen, deren schön geschwungene Linien sich an der Nasenwurzel berühren. Die Schminkerin wird abgelöst durch die Dienerin, deren besonderer Obhut die Pflege der Zähne der schönen Gebieterin anvertraut ist. Sie kniet vor der Dame nieder und reicht ihr in einer kunstvoll gearbeiteten Schale weißgelbliche Mastixkörner zum Kauen hin, während sie in einem anderen Gefäße das aus pulverisiertem Bimsstein, gemengt mit feingestoßenem bunten Marmor, bestehende Zahnpulver bereit hält. Nachdem die Zähne, die echten und die falschen, denn solche gab es auch bereits, die mit Golddraht im Munde befestigt waren, ihren matten Elfenbeinglanz erhalten haben, winkt die Herrin die Coiffeuse heran, deren kunstgeübte Hand das Haar mittels eines auf silbernem Aschenbecken erhitzten Brenneisens an der Stirne und an den Schläfen in kleine Löckchen kräuselt; zugleich werden die aufgelösten Haare von einer anderen Dienerin mit wohlriechenden Essenzen gesalbt, gekämmt und in Flechten zu einem kunstvollen Kopfschmuck zusammengelegt, der durch kostbare Nadeln gehalten und mit reichverschlungenen Perlenschnüren geziert wird. Jetzt bleibt nur noch die Arbeit der Nägelputzerin zu erledigen, die mit einem in Weinessig getauchten kleinen Schwamme die Finger der Dame abreibt, und diese kann sich, nachdem sie sich von den überstandenen Anstrengungen einigermaßen durch den Genuß eines exquisiten Frühstücks erholt hat, den geübten Händen der Kleiderfalterinnen überlassen, die ihr die zur Morgenvisite gewählte Gewandung anlegen. Schmale Purpurstreifen werden um die Brust geschlungen, als Ersatz für unser modernes Korsett, und die blendend weiße Tunika, das Hauptgewand, wird übergeworfen. Über die Tunika wird der Mantel oder »Palla« gelegt. Ein Teil der Palla schlingt sich unter der rechten Brust durch und läßt den rechten Arm und die Schulter völlig frei,

während der andere über die linke Schulter geworfen wird und bis zur Hand herabfällt. Die Hauptkunst der Kleiderfalterin bestand darin, einen schönen und fließenden Faltenwurf zu erzielen und die Gewandung so anzuordnen, daß sie die Gestalt bedeckte, ohne sie zu verhüllen, und den an der Tunika angebrachten Schmuck zur vollen Geltung zu bringen.

Die altchristliche und byzantinische Kunst.

Es ist oft behauptet worden, daß der tiefe Verfall der Kunst, der im 5. Jahrhundert n. Chr. eintrat, eine Folgeerscheinung der allem Irdischen abgewandten Lehre des Christentums wäre. Diese Anschauung, die auch in Schillers Versen:

»Einen zu bereichern unter allen
Mußte diese Götterwelt vergehn.
Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.«

zum Ausdruck kommt, ist aber nicht ganz einwandfrei.

Der Verfall war bereits eingetreten, bevor die neue Lehre noch irgendwelchen Einfluß auf die kulturelle Entwicklung der Zeit auszuüben vermochte. Man könnte dem jungen Christentum höchstens den Vorwurf machen, daß es bie dekadente römische Kunst nicht neu zu beleben verstand und daß es ihm nicht gelang, dem bereits morschen Körper einen neuen Geist einzuflößen. Allein die Macht der jungen Kirche war noch nicht derart gekräftigt, daß sie dem auf der ganzen Linie mit Riesenschritten eintretenden staatlichen und wirtschaftlichen Verfalle genügenden Widerstand hätte entgegensetzen oder gar eine Renaissance der antiken Kunst hätte hervorrufen können.

Daraus geht aber noch nicht hervor, daß das Christentum von Anfang an der Kunst gegenüber eine feindliche Stellung eingenommen habe; es bedurfte im Gegenteil, wie jede andere Religion, zur Versinnlichung und Erklärung seiner Lehren, zur Darstellung der Ereig-

nisse aus dem Leben des Erlösers der Kunst als Vermittlerin, um dieselben besonders dem ungebildeten Volke anschaulich machen und erklären zu können. Gegen die Verkörperung der Gottheit in Standbildern allerdings eiferten die ersten Kirchenväter mit Recht, weil sie einen Rückfall in den Götzendienst befürchten mußten.

Manche Kirchenväter aber, wie z. B. Klemens von Alexandrien, Tertullian u. a., waren überhaupt gegen jede bildliche Darstellung. Einige gingen gar so weit, daß sie den Künstlern die Taufe verweigerten, und auf dem im Jahre 305 abgehaltenen Konzil von Spanien wurde jede bildliche Darstellung auf den Wänden der Kirchen verboten.

Im Jahre 393 machte der Kirchenvater Epiphanus den Karpokratiern den Vorwurf, daß sie in ihren Häusern kleine Statuen aus Silber und anderen Metallen hätten. Er entfernte ein Heiligenbild aus einer Kirche Syriens, indem er sagte, die Kirche verdamme einen solchen Kultus (Collin de Plancy, Dictionnaire des religions).

Sogar noch das Konzil von Hyeria bei Konstantinopel (8. Jahrhundert), an welchem 338 Bischöfe teilnahmen, verbot den Bilderkultus.

Das Volk jedoch, welches bei seinen Andachtsübungen eines konkreten Anhaltspunktes bedurfte, ließ sich durch all diese Verbote nicht abhalten, die Heiligenbilder zu verehren, bis denn auch das Konzil von Mainz (787) endlich offiziell deren Verehrung gestattete.

Interessant ist es nun, daß der eben als Bildergegner genannte Kirchenvater Epiphanus in einem gegen die Ketzer gerichteten »Panarion« uns in der Beschreibung der körperlichen Vorzüge der Gottesmutter Maria eine außerordentlich plastische Schilderung des weiblichen Schönheitsideales des 4. Jahrhunderts hinterlassen hat, welches vermuten läßt, daß der fromme und gelehrte Gottesmann die Werke antiker Kunst nicht ohne Nutzen studiert haben mußte.

Wir teilen dasselbe hier nach Scherr (Geschichte der deutschen Frauenwelt) im Auszug mit: »Die schönste der Frauen,« sagt Epiphanus, »war Maria, durchaus wohlgestaltet und weder zu kurz noch zu lang. Ihr Leib war weiß, schön gefärbt und fehllos, ihr Haar lang, weich und goldfarben. Unter einer wohlgebildeten Stirne und schmalen, braunen Brauen leuchteten ihre mäßig großen Augen her-

vor, mit einem Lichte wie das des Saphirs. Das Weiße darin aber war milchfarben und glänzend wie Glas. Die gerade und regelrecht gestaltete Nase, sowie der Mund mit den schön geschnittenen und rosenfarbenen Lippen waren lieblich anzusehen. Ihre reinen und schön gereihten Zähne verglichen sich an Weiße dem Schnee. Jedes ihrer Wänglein war wie eine Lilie, auf welcher ein Rosenblatt liegt. Ihr schön gerundetes Kinn trug ein Grübchen, die Kehle war weiß und blank, der Hals schlank und von rechter Länge. Ihre weißen Hände zeigten lange und schmale Finger mit reinen und wohlgeformten Nägeln. Schön war ihr Gang, anmutig ihr Mienenspiel, züchtig all ihr Gebaren. Summa: Gottes Sohn ausgenommen, besaß niemand einen so schönen und reinen Leib wie die Jungfrau Maria.«

Sowohl in der altchristlichen (weströmischen) als auch in der byzantinischen (oströmischen) Kunst bewegten sich die ersten bildlichen Darstellungen noch durchaus in den Bahnen der Antike, obschon sie von christlichem Geiste getragen und durchdrungen waren. Aus der bereits erwähnten Furcht vor einem etwaigen Rückfall in den Götzendienst waren sogar die Darstellungen des Heilandes und der Gottesmutter Maria durchaus nur symbolisch aufgefaßt, so Christus als der gute Hirte, das Opferlamm, der Sämann.

Der erste Christustypus war dem antiken Apollo nahe verwandt, während Maria der Juno nachgebildet wurde, manchmal war sie auch, wie bei dem ältesten erhalten gebliebenen Madonnenbilde aus den Katakomben, als eine römische Matrone dargestellt.

Erst im 2. Jahrhundert entstand in der Katakombe der Priscilla ein Madonnentypus, der für spätere Jahrhunderte vorbildlich werden sollte.

Anderen weiblichen Gestalten begegnen wir in der altchristlichen Kunst nicht mehr, da die bildliche Darstellung des Weibes als »unreines Wesen und Werkzeug des Teufels«, wie sich die Kirchenväter nicht gerade galant ausdrückten, verpönt war.

Fast bis ins 10. Jahrhundert hinein sind in der abendländischen Kunst sogar Marienstatuen äußerst selten, und noch die ganze romanische Periode zeigte, wie wir später sehen werden, nur eine sehr geringe Vorliebe für die bildnerische Darstellung der Frau.

Die *byzantinische* Kunst entwickelte sich im allgemeinen im Geiste der altchristlichen; hie und da sind neue, rein orientalische

Einflüsse bemerkbar, die ihren Erzeugnissen ein spezifisches Gepräge verleihen.

Auch hier kam es, wie im Okzident, zu wiederholten kirchlichen Verboten gegen die Bilderverehrung, welche schließlich zu den bedauerlichen Ausschreitungen der Bilderstürmer (Ikonoklasten), einer von Fanatismus und blindem Haß gegen alle Kunstbetätigung erfüllten Sekte, führen mußten.

Das Wüten der Ikonoklasten dauerte, mit kurzen Unterbrechungen, volle 116 Jahre und hat der Kunst einen um so größeren Schaden zugefügt, als in Konstantinopel, der Hauptstadt des oströmischen Reiches, sich eine überaus bedeutende Anzahl römischer und namentlich griechischer Meisterwerke aufgespeichert hatte.

Durch diesen für die Kunst so verderblichen Bilderstreit gingen aber nicht nur unersetzliche Schätze für immer verloren, sondern auch die Kunstübung selbst erlitt eine derartige Einbuße, daß die bedauerlichen Folgen desselben sich noch viele Jahrhunderte später bemerkbar machten.

Die Skulptur verschwand sozusagen gänzlich und fand nur noch in der Elfenbeinschnitzerei ein ziemlich eng begrenztes Feld zur Betätigung.

Nur noch in der Malerei und den damit verwandten Kleinkünsten, wie Mosaikbildnerei, Emailarbeiten und Miniaturmalerei, wurde nach dem Sieg der Bilderfreunde, der, wie wir sehen werden, hauptsächlich dem entschlossenen Eingreifen der so verrufenen Kaiserin Theodora zu verdanken ist, eine größere Tätigkeit entfaltet.

Diese beschränkte sich aber mehr auf eine rein technische Fortbildung der Handfertigkeit, die in den Arbeiten der byzantinischen Kunsthandwerker, von Künstlern kann hier nicht die Rede sein, einen großen Grad der Vollendung erlangt hatte.

Von selbständiger, persönlicher Auffassung oder schwungvoller Erfindungsgabe ist jedoch nur sehr wenig zu merken. Es hatte sich allmählich ein Schema sowohl für die einzelne Figur als auch für die Anordnung der ganzen Komposition herausgebildet und daran wurde ein für allemal festgehalten.

Unter den Werken der Miniaturmaler finden sich noch die erfreulichsten Leistungen, ja einige entzücken geradezu durch die Pracht der Farben und lassen in manchen Einzelheiten ein gewissen-



Fig. 34. Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik. *Ravenna, S. Vitale.*

haftes Studium der Antike, ja sogar bis zu einem gewissen Grade Naturbeobachtungen erkennen.

Doch auch hier tritt, wahrscheinlich durch die Mosaiktechnik beeinflußt, bald eine mehr und mehr überhandnehmende Erstarrung ein, welche bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts das Hauptmerkmal byzantinischer Kunst bildet.

Als im Jahre 1202 Konstantinopel von den Kreuzfahrern erobert wurde und von da ab die äußeren und inneren Wirren der Pflege künstlerischer Tätigkeit immer größere Schwierigkeiten in den Weg legten, trat auch in der Miniaturmalerei der Verfall ein, und vom 14. Jahrhundert ab sind die Erzeugnisse dieses Kunstzweiges derart roh in Behandlung, Auffassung, Farbe und Form, daß sie geradezu abstoßend wirken und nur noch als barbarisch bezeichnet werden können.

Was die Darstellung weiblicher Gestalten betrifft, so können die Werke byzantinischer Künstler natürlich einen Vergleich mit den herrlichen Schöpfungen der Antike nicht aushalten.

Es ist ja nicht zu leugnen, daß manche Mosaikbilder, wie z. B. die in Ravenna, auf den Beschauer einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck machen. Die ergreifende Wirkung dieser Werke beruht aber weniger auf der vollendeten Schönheit derselben, sondern ist vielmehr in ihrem eigenartigen mystischen Symbolismus begründet, welcher wie eine Botschaft aus einer anderen, fremden Welt das Gemüt mit einem heiligen Schauer erfüllt, der durch die ganze architektonische Umgebung und den aus dem Helldunkel unbestimmter Schattenwirkungen so geheimnisvoll hervorleuchtenden Goldgrunde noch gesteigert wird.

In San Vitale in Ravenna findet sich ein Werk, das zweifellos byzantinischen Künstlern zugeschrieben werden muß. Es zeigt die Kaiserin Theodora umgeben von zahlreichem Gefolge. Dieses Mosaik, ganz im Geiste byzantinischer Auffassung gehalten, gibt uns einen vorzüglichen Begriff davon, wie weit die Erstarrung der menschlichen Gestalt damals schon fortgeschritten war. Abgesehen von der einen Figur, welche den Vorhang zur Eingangstür zurückschlägt, sind alle Gestalten regungslos, ernst und steif, wie nach einer Schablone gebildet. Die langen, faltigen Kleider verhüllen den Körper vollständig und lassen nur Gesicht und Hände sichtbar.

Ein in Elfenbein geschnitztes Bildnis der Eudoxia, der Gemahlin des oströmischen Kaisers Arkadius, zeigt noch gewisse Reminiszenzen an klassische Vorbilder, obschon die charakteristische Erstarrung auch hier bereits unverkennbar ist und auch in der Behandlung und Ausarbeitung des dekorativen Beiwerkes eine handwerksmäßige Vergröberung wahrgenommen werden kann.



Fig. 35.
Kaiserin Eudoxia. Elfenbeinschnitzerei.
Florenz, Museo Nazionale.

Keine Phryne, Laïs oder Aspasia hat die Kunst der altchristlichen und byzantinischen Epoche mit ihrem holdseligen Lächeln verklärt und den Werken des Künstlers den Stempel ihrer eigenen sieghaften Schönheit aufgedrückt. Dennoch sehen wir auch aus dem Dunkel des frühen christlichen Mittelalters einige Frauengestalten hervorleuchten, die als Beschützerinnen und Freundinnen der Künste sich einen unvergänglichen Platz in der Geschichte gesichert haben.

Im weströmischen Reiche sehen wir im selben Sinne die Galla

Placidia wirken und ihren Namen durch das ihr zu Ehren errichtete Mausoleum verewigen.

Im oströmischen Reiche sind es vorzugsweise die Kaiserinnen und kaiserlichen Prinzessinnen, welche die Pflege der Künste unter ihren mächtigen Schutz genommen haben. So Pulcheria, Tochter des Arkadius, die während der Minderjährigkeit ihres Bruders Theodosius II. (414) für die Sophienkirche in Konstantinopel einen herrlichen, mit Gold und Edelsteinen verzierten Altar stiftete; auch mehrere Kirchen verdanken ihr ihre Entstehung.

Das größte Verdienst hat sich aber Theodora, die Gemahlin des Kaisers Justinian, erworben. Sie hat zwar nicht direkt auf die Entwicklung der Künste eingewirkt, jedoch dadurch, daß sie ihren mächtigen Einfluß gegen die Bilderstürmer geltend machte, der Kunst unschätzbare Dienste geleistet. Sie setzte es durch, daß auch die Kirche sich für die Darstellung heiliger Bilder erklärte, und unter ihrem Vorsitz fand im Hebdomon (kaiserlicher Palast) ein feierliches Festmahl zu Ehren der Künstler statt.

Die Frau in der Kunst des Mittelalters.

Die germanischen Stämme, welche zur Zeit der Völkerwanderung wie ein Keil in das morsche Gemäuer des römischen Weltreiches eingedrungen waren und hier und dort Staatengebilde schufen, die allerdings nur eine ephemäre Dauer hatten, standen selbst auf einer zu niedrigen Kulturstufe, als daß sie auf den Trümmern der antiken Kunst Neues und Selbständiges hätten errichten können. Nur von den Langobarden ist es bekannt, daß sie eine ziemlich entwickelte, eigenartige Kultur besaßen, und aus den noch erhalten gebliebenen Resten langobardischer Baukunst läßt sich ersehen, daß dieses Volk bereits in seinen Wohnungen Anspruch auf eine gewisse, wenn auch noch derbe, Bequemlichkeit machte. Eine Langobardenkönigin, *Theodolinde,* wird als die Erbauerin der Basilika in Monza bezeichnet, und auf ihre Veranlassung soll auch der dortige Palast mit Malereien geschmückt worden sein. Theodolinde ist allerdings eine der wenigen Lichtgestalten aus dieser rohen und gewalttätigen Zeit, in der selbst

königliche Frauen vor der Anwendung äußerster Gewaltmittel, vor Gift und Dolch nicht zurückschreckten, um sich ihrer Feinde oder gar nur unbequemer Personen zu entledigen. Die Haupttugenden des Weibes, Milde und Sanftmut, schienen den Schönen jener Zeit fremde Begriffe gewesen zu sein.

Äußerlich haben wir uns die vornehme Frau von damals folgendermaßen vorzustellen: Den Kopf bedeckte ein Schleier, welcher das in der Mitte gescheitelte und in zwei langen Zöpfen über die Brust herabfallende Haar teilweise verhüllte. Ein reich verzierter, mit Edelsteinen besetzter Metallreif hielt den Schleier etwas zurück, so daß das Gesicht frei blieb. Das leinene Unterkleid oder Tunika war enganliegend, an den Hüften von einem breiten verzierten Gürtel umspannt und fiel in reichen Falten bis auf die Schuhe herab. Letztere waren aus schwerem Seidenstoffe verfertigt, tief ausgeschnitten, mit Nesteln geschlossen und oft mit Edelsteinen und Perlen besetzt. An Hals und Brust trugen die Frauen Ketten, Spangen und sonstigen



Fig. 36. Marienbild. Mosaik. *Venedig, S. Marco.*

Zierat. Das Oberkleid war mantelartig, jedoch mit sehr weiten Ärmeln versehen und nach vorne offen, so daß es nicht nur das Unterkleid sichtbar ließ, sondern auch beim Gehen nicht hinderlich war.

In der karolingischen Periode macht sich, unter dem Einfluß des sich mächtig entwickelnden Nationalbewußtseins und der christlich-germanischen Weltanschauung auch das Bestreben nach einer neuen selbständigen künstlerischen Betätigung geltend. Allein obschon es an neuen Gedanken und auch an eigenem Formgefühl keineswegs mangelt, läßt die noch allzuwenig entwickelte Technik und Handfertigkeit ein selbständiges Schaffen und eine freie Verwirklichung der gefaßten Idee nicht aufkommen.

Erst allmählich, als unter den Nachfolgern Karls des Großen das germanische Weltreich in verschiedene Teile zerfallen war und sich einerseits die fränkischen Stämme auf dem Boden des alten Galliens mit den keltisch-romanischen Elementen zu einem Volke verschmolzen hatten, anderseits sich aber die reingermanischen Stämme zu einem einheitlichen deutschen Völkerverbande zusammengeschlossen hatten, fand in beiden Teilen eine, der nationalen Eigenart entsprechende, selbständige Kunstentwicklung statt, die aber in den ersten Jahrhunderten und, man kann wohl sagen, während der ganzen romanischen Periode, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, weder eine Spur von weiblichen Einflüssen erkennen läßt, noch auch sonstwie zur Verherrlichung weiblicher Schönheit und Tugend irgend etwas beigetragen hat.

Sehen wir nun, welche Stellung die Frau in der neu gebildeten Gesellschaftsordnung einnahm. Der christlichen Lehre zum Trotz, deren göttlicher Verkünder in seinem Evangelium der Liebe die Gleichheit beider Geschlechter proklamiert hatte und damit die Frau aus der untergeordneten Stellung, die sie in der antiken Welt einnahm, zur gleichberechtigten Gefährtin des Mannes erhoben hatte, verfiel die Frau allmählich wieder in eine vollständige Abhängigkeit vom Manne, der ihr weniger ein liebender Gatte als ein strenger Herr und Gebieter war. In einer Zeit, wo die rohe Kraft die Haupttugend des Mannes ausmachte, konnte die Frau ihm nichts anderes sein als eine in Demut untergebene Dienerin, welche die gelegent-

lichen Liebkosungen, die ihr gespendet wurden, als eine Belohnung hinzunehmen gewohnt war. Das Los der christlichen Frau im frühen Mittelalter war demnach kein beneidenswertes, und wenn ihre Abgeschlossenheit nicht weniger strenge war als die der Frauen im Orient, so wurde sie nicht einmal, wie bei diesen, gemildert durch eine in poetische Form gekleidete Liebe, welche die Orientalin über das Unfreie ihrer Lage hinwegzutäuschen vermag.

Daß infolge ihrer untergeordneten Stellung die Frau keine bedeutende Rolle in der Kunst dieser Zeit spielen konnte, ist wohl selbstverständlich, und so finden wir denn auch während dieser ganzen Epoche nur einige wenige Frauen, die als Förderinnen der künstlerischen Bestrebungen gelten können. Unter diesen sind zu nennen: *Radegunde*, die Frau des Merowingerkönigs Chlothar I., deren liebenswürdige Gestalt wie ein leuchtender Meteor auf kurze Zeit die Finsternis der mittelalterlichen Nacht erhellt und als ein Vorbote der in der späteren Zeit der Minnesänger und Troubadours vollständig in den Dienst holder Frauen gestellten Zivilisation gelten kann. Da ihr ein Weiterleben an der Seite ihres rohen und gewalttätigen Mannes zur Unmöglichkeit geworden war, zog sie sich nach Poitiers zurück, wo sie eine großartige Klostergemeinschaft gründete, deren erste und vornehmste Aufgabe das Studium der Literatur bilden sollte. An dieser, den Musen geweihten Stätte erschien in der Person des Dichters *Fortunatus*, der in Rom eine für damalige Verhältnisse glänzende und umfassende Bildung gewonnen hatte, ein Mann, der seine Kenntnisse und Fähigkeiten in den Dienst des von Radegunde begonnenen Werkes stellte und namentlich das Verständnis für die schönen Künste unter den Mitgliedern der Klostergemeinde zu erwecken und zu verbreiten wußte. Es konnte nicht ausbleiben, daß zwei so hervorragende Menschen und kongeniale Naturen eine innige Freundschaft zueinander faßten, und Fortunatus schied von Poitiers als keuscher Verehrer der hohen Frau, deren Tugenden und Wirken er in kunstvollen Versen besungen hat.

Auch in Deutschland findet sich in jener Zeit eine Frau, die, wenn auch nicht deutschen Ursprungs, doch auf die Entwicklung deutscher Kunst einen hervorragenden Einfluß ausgeübt hat. Es ist dies *Teofano*, Gemahlin des Kaisers Otto II., eine kaiserliche Prin-

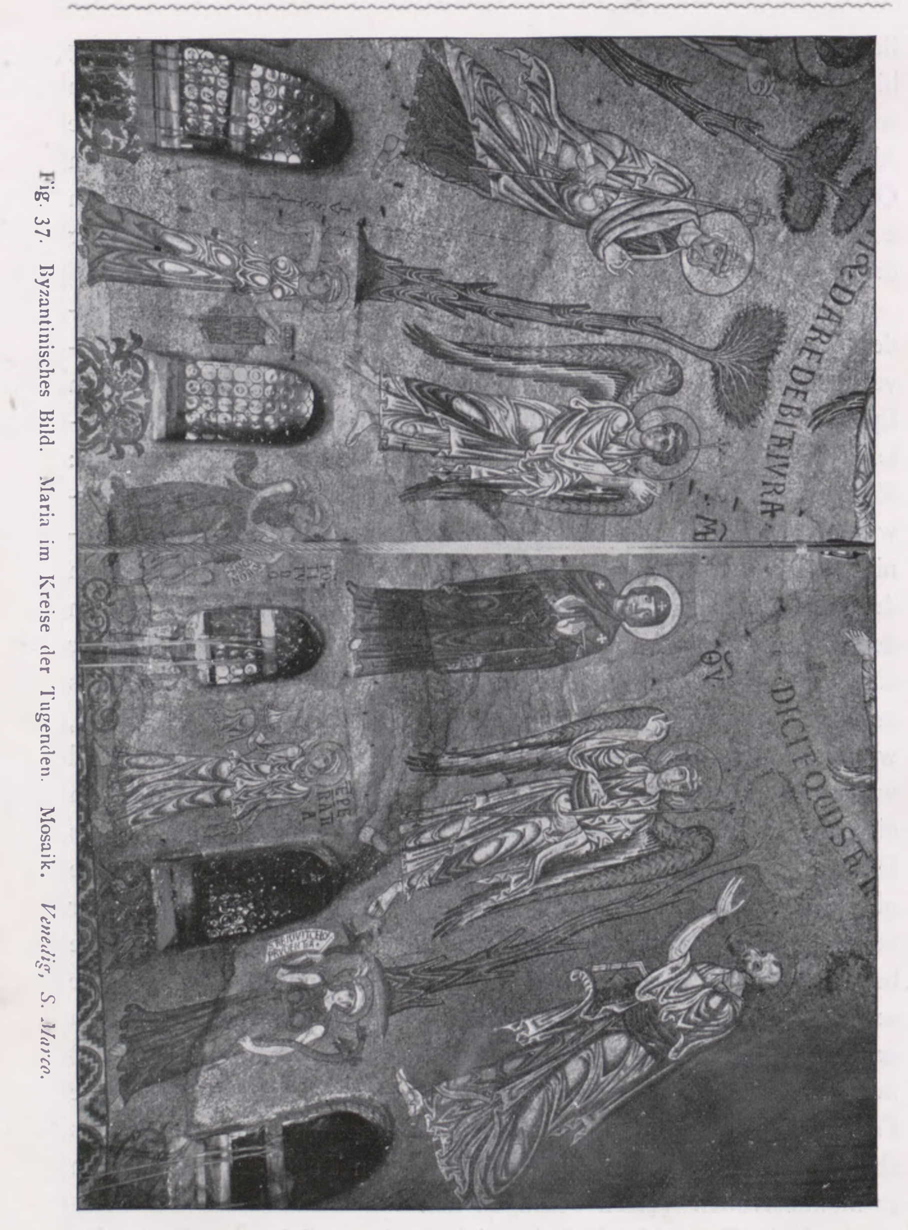


Fig. 37. Byzantinisches Bild. Maria im Kreise der Tugenden. Mosaik. *Venedig, S. Marco.*

zessin aus Byzanz, die von dem kunstliebenden väterlichen Hofe ein hohes Interesse für alle künstlerischen Betätigungen mit nach ihrer neuen Heimat gebracht hatte und in dem Abte *Bernward*, dem Erzieher ihres Sohnes, einen ebenso verständnisvollen als eifrigen För-

derer ihrer Ziele fand. Auf ihre Veranlassung gründete und unterhielt Bernward, der spätere Bischof von Hildesheim und Reichskanzler Ottos III., seines früheren Schülers, eine Reihe von Schulen für Kunsthandwerker, die ganz bemerkenswerte Arbeiten, namentlich in Bronzeguß, hinterlassen haben.

Auf ihre Anregung wird auch die Entstehung des berühmten, jetzt in Gotha befindlichen Echternacher Evangelariums zurückgeführt, welches als eines der bedeutendsten Werke klösterlicher Kleinkunst der damaligen Zeit bezeichnet werden kann.

Dem romanischen Zeitgeiste entsprechend hat sich die Kunstbetätigung hauptsächlich auf architektonischem, und auf dem mit diesem nahe verwandten skulpturalen Gebiete bekundet und hat hier auch ihre schönsten Erfolge aufzuweisen. Die Malerei hat dagegen nur ganz geringe Fortschritte zu verzeichnen und läßt sich auf ihren inneren Wert fast nur nach den Miniaturen beurteilen, da die meisten Wandgemälde der Zerstörung anheimfielen und eigentliche Tafelmalerei nur sehr wenig geübt wurde.

Da die Kunst ausschließlich im Dienste der Kirche stand und zumeist auch nur von Gliedern der Kirche, von Mönchen, geübt wurde, ist es nicht zu verwundern, daß sich aus jener Zeit weibliche Statuen oder Reliefs, abgesehen von einigen seltenen Marienbildern, gar nicht vorfinden, und auch in den Miniaturen und anderen Gemälden begegnen wir sehr selten und nur dann, wenn es das Sujet unbedingt erforderte, Darstellungen weiblicher Gestalten, so z. B. in dem Tanz der Salome, einer Miniatur aus dem Evangelarium Bambergense (München, Staatsbibliothek), wo die Tänzerin vollständig bekleidet erscheint, wie denn das romanische Mittelalter überhaupt eine große Scheu vor der Vorführung nackter Körper hatte und selbst Christus am Kreuz in der früheren Zeit bekleidet erschien. Eine Ausnahme wurde fast nur für die Darstellung von Adam und Eva gemacht, wie die den Sündenfall schildernde Deckenmalerei im Dome zu Hildesheim beweist, wo das erste Menschenpaar vollständig unbekleidet ist.

Von den aus der romanischen Zeit stammenden Marienbildern ist ein Tympanonrelief am Straßburger Münster, den Tod Mariä darstellend, unbedingt eines der schönsten. Obschon die Schatten des Todes sich bereits über das liebliche Gesicht der hl. Jungfrau ge-

lagert haben und der Körper eine gewisse Starrheit angenommen hat, ist die ganze Gestalt von einem unbeschreiblichen Liebreiz umflossen, wie er namentlich in den Skulpturwerken jener Epoche außerordentlich selten anzutreffen ist. Auch die ausdrucksvollen Köpfe der umstehenden Apostel tragen dazu bei, dieses Relief zu einem Kunstwerk ersten Ranges zu stempeln.

Als gegen Anfang des 12. Jahrhunderts die Laienwelt sich von der Abhängigkeit der kirchlichen Oberherrschaft zu befreien begann und sich, von Frankreich ausgehend, eine politische und soziale Emanzipation vollzog, welche die Frau wieder in ihre früheren Rechte einsetzte und ihr noch manch neue dazu verlieh, wurde auch die Kunst von den Fesseln befreit, welche das mönchische Mittelalter um sie geschlungen, und begann wieder in der Darstellung weiblicher Schönheit und Anmut eines ihrer Hauptziele und ihre vornehmste Aufgabe zu erblicken. Die Poesie begann zu einer Volkskunst zu werden und durchdrang mit ihrer edleren Weltanschauung das geistige Leben der Nation, überall frohe Lust und heitere Freude erweckend und zur Verfeinerung der Sitte beitragend. Wie aus einem schweren, dumpfen Traume erwachend gab man sich allenthalben einer fröhlichen Begeisterung hin, welche in religiöser Beziehung in den Kreuzzügen ihren prägnantesten Ausdruck fand, in sozialer Beziehung aber zu einer Neubildung und Ausgestaltung der »Ritterschaft« führte, die während der kommenden Jahrhunderte des Mittelalters einen der Hauptfaktoren des gesellschaftlichen Lebens bildete. Wie die ersten Ritter ihr Schwert in den Dienst des Glaubens stellten und Gut und Blut für die Befreiung des heiligen Landes aufzuopfern bereit waren, so leisteten sie auch den Schwur, die Witwen und Waisen zu schützen, die Frauen zu ehren und sich ihrem Dienste zu weihen.

Man sah in der Frau nicht mehr die Eva, die Ursache des ersten Sündenfalles und alles daraus erfolgenden Elendes; sie, die bis dahin in einsamer Abgeschlossenheit und einförmiger häuslichen Tätigkeit ihr Leben vertrauerte, wurde wie im Triumphe auf den mit Blumen geschmückten Thron erhoben, vor welchem die Ritter und Troubadours niederknieten und ihre Huldigungen darbrachten. In Frankreich, dem klassischen Lande des Rittertums, entstanden die »Cours



Fig. 38. Der Tod der Maria. Tympanon-Relief. *Straßburg, Münster.*

d'amour«, die, unter dem Vorsitze königlicher Frauen, die zwischen Rittern oder Minnesängern entstandenen, meist über Liebesfragen handelnden Streitsachen entschieden. Von den berühmtesten Schiedsrichterinnen seien hier nur erwähnt *Eleonora* von Aquitanien, Gemahlin Ludwigs VIII. von Frankreich, und ihre Tochter *Maria*, Gräfin der Champagne. Die vor ihrem Richterstuhl gefällten Urteile wurden vom Magister *Andreas*, dem Hofkaplane des französischen Königs, gesammelt und bilden unter dem Titel »De acte amatoria« ein in kulturgeschichtlicher Hinsicht äußerst wertvolles Dokument und zugleich ein beglaubigtes Belegstück für die hohe Verehrung, welche der Frau der damaligen Zeit entgegengebracht wurde.

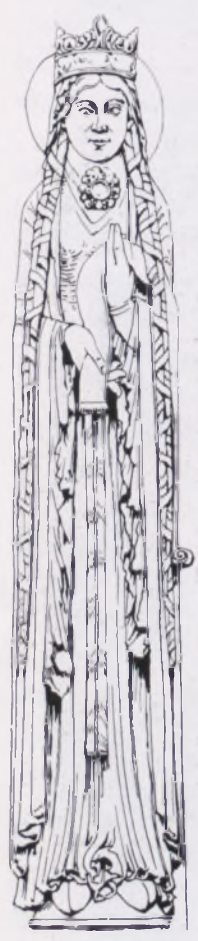


Fig. 39. Statue einer Königin am Portal der alten Kirche in Corbeil.

Während bis dahin die Hauptbeschäftigung des Ritters in der Ausübung des Waffenhandwerkes bestanden hatte, wozu die fortwährenden inneren Wirren und die eine Epoche von zwei Jahrhunderten umfassenden Kreuzzüge reichlich Gelegenheit boten, nahm von nun an die ritterliche Ausbildung infolge des Frauenkultus eine andere Richtung. Der Hauptwert wurde auf die höfische Ausbildung (courtoisie) gelegt, und die Edelknaben wurden von Jugend auf in allem unterrichtet, was die verfeinerten Sitten der Zeit von dem ritterlichen Manne erforderten.

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts jedoch artete der Frauenkultus in eine raffinierte und verderbte Galanterie aus, die schließlich zu einer großen Gefühlsroheit führte und das Rittertum allmählich seinem Verfall entgegenführte.

Wir können es uns nicht versagen, hier eine Stelle aus dem »Frauenbuch« des Ritters Ulrich von Lichtenstein (gedichtet um 1257) anzuführen, welche in Form eines zwischen einem Ritter und einer Edeldame geführten temperamentvollen Zwiegespräches eine interessante Schilderung des Sittenverfalles der damaligen Zeit gibt.

Der Ritter gesteht die Verwilderung der Angehörigen seines Standes zu, bemerkt aber, daß die Unfreundlichkeit der Frauen die Hauptursache dieser bedauerlichen Tatsache sei. Die Dame schiebt nun den Männern selbst die Schuld an ihrem Verhalten zu. Wie könnten wir, sagt sie, freundlich und unbefangen mit Männern verkehren, da wir doch darauf gefaßt sein müssen, daß auch die kleinste Liebenswürdigkeit anders gedeutet wird und man nicht ansteht, auf ein Lächeln hin den Frauen die Ehre abzuschneiden. Darauf macht der Ritter abfällige Bemerkungen über die Kleidung der Frauen, die eine gar zu klösterliche Einfachheit aufweise, der allerdings auch das frömmelnde Wesen der Trägerinnen entspreche.

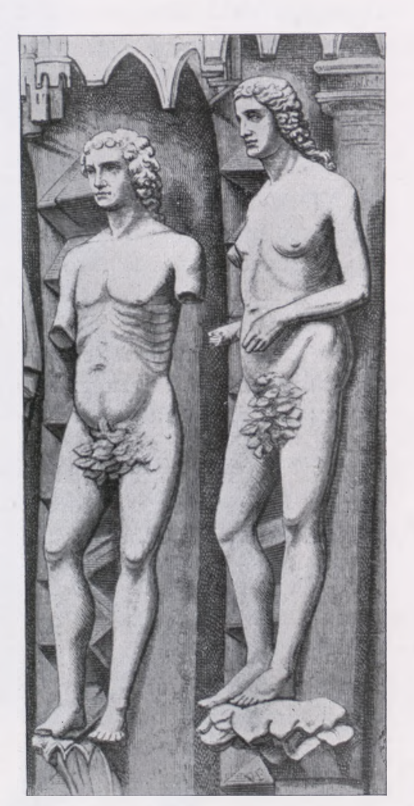


Fig. 40. Adam und Eva. *Vom Dom zu Bamberg.*



Müssen wir denn nicht, wird ihm hierauf erwidert, die Kleider tragen, die uns der Wille unseres Gatten vorschreibt? Und wozu sollen wir denn noch heitere Gewänder anlegen? Die Zeiten sind längst vorbei, da die Wirtin dem lieben Gast mit Gruß und Kuß entgegenkam und sich den tanzenden Paaren anschließen durfte. Das Weib muß sich von allem abschließen und wird in jeder Beziehung vernachlässigt. Den ganzen Tag ist der Mann auf der Jagd, während die halben Nächte mit Spiel und Trinkgelagen zugebracht werden. Gegen Mitternacht wankt er endlich schweren Schrittes zur Ruhe und schläft sofort ein. Kann da die Frau noch ein heiteres Wesen zur Schau tragen und Lust an schönen Kleidern finden? Und dann die Unterhaltung der Männer! Ihren liebsten Gesprächsstoff bildet das Ehrabschneiden der Weiber. Sie rühmen sich ihrer Erfolge in Liebesangelegenheiten und geben schamlos den Namen jener preis, die ihnen ihre Gunst bezeigten. Das war früher

nicht der Fall, da der Ritter, der Minnegunst erworben hatte, auch zu schweigen wußte.

Wenn die Minne nicht mehr in ihrer alten Reinheit besteht, erwiderte der Ritter, so ist das dem Umstande zuzuschreiben, daß



Fig. 41. Jeanne d'Arc. *Paris, Musée Cluny.*

viele Frauen und Mädchen ihre Gunst um Geld verkaufen oder gar an niedere Knechte verschenken.

Die Dame leugnet dies nicht, fragt aber, wie ein Weib sich den vornehmeren Männern ihres Standes ergeben könne, da man doch wisse, welch unnatürlichen Lastern dieselben frönen. Außer-

dem gebe es reine und züchtige Frauen genug, nur wüßten die Männer solche Perlen nicht zu schätzen.

Es kann nicht wundernehmen, daß die Verehrung, welche man in der Blütezeit des Rittertums dem irdischen Weibe entgegenbrachte, in viel höherem Grade noch der Gottesmutter Maria zu teil werden mußte. Die jungfräuliche Himmelskönigin ist zum Lieblingsgegenstand der Poesie und der Kunst geworden. Sie vereinigt in sich alle Schönheit des Leibes und alle Tugenden der Seele; sie ist der Inbegriff alles Edlen und Guten, der Urquell aller Gnaden, die Herrin des Himmels, die Trösterin der Betrübten, die Fürsprecherin der Bittenden.

Mit welchem Gefühl innigster Frömmigkeit die Muttergottes bereits im 9. Jahrhundert in Deutschland verehrt wurde, geht aus einem der bedeutendsten Werke der älteren christlich-deutschen Dichtungen, der »Evangelienharmonie«, hervor, welche auf Anregung Ludwigs des Frommen in altsächsischer Sprache verfaßt wurde.

Je mehr sich aber das Rittertum einem verweichlichten Frauendienste hingab, der in seinen letzten Konsequenzen für keinen der beiden Teile besonders ehrend war, umso sinnlicher wird auch die Form, die der Marienkultus selbst annimmt. Die Preis- und Lobgesänge zu Ehren Marias werden derart überschwenglich, strömen eine solch heiße Liebessehnsucht aus, daß sie manchmal geradezu ans Erotische grenzen.

In Deutschland erreichte der Marienkultus seinen Höhepunkt erst im 15. Jahrhundert und hielt sich durchweg etwas mehr frei von Übertreibungen wie im benachbarten Frankreich. Um einen Begriff des Stiles zu geben, der damals bei Lobliedern auf die Mutter Jesu zur Anwendung kam, wollen wir das sogen. »goldene Gebet«, welches den Nürnberger Kartäuserprior *Georg Pirkhammer* zum Verfasser hat, hier in deutscher Übersetzung, nach *Daumer* (Deutsches Museum 1854), folgen lassen:

»Dich als seine Herrscherin verehret,
Was da wohnet in dem Ätherlande;
Dich als seine Meisterin erkennt,
Was da hauset in der Finsternis.
Es bewegt durch dich in ihrem Gleise
Sich die ungeheure Weltensphäre;

Der Beleuchtungsstrahl, der sonnige,
Welcher sie erfüllt, er kommt von dir,
Wie du es, der Dinge dieses Seins
Allgemeine Lenkerin, verordnest,
Also wandelt der Gestirne Heer,
Also ändert die Gestalt das Jahr.
Dienstbar unterwirft
Deinem Willen sich das Element,
Unter deine Füße, machtberaubt
Schmiegt die zertretne Hölle sich.
Wenn die goldnen Lichter im Azure
Freundlich auf die Erde niedergrüßen,
Wenn belebend frische Winde wehen,
Ströme wachsend durch die Lande wogen,
In der Erde Schoß der Same keimt,
Sich der Keim zu offner Pracht entfaltet —
Deiner Macht und Güte Wirkung ist's!
Es erfüllet deiner Majestät
Jede Brust durchbebendes Gefühl,
Das Gevögel in dem Luftbezirk,
Das Getier in Waldung und Gebirg,
Das Gewürme, das im Staube kreucht,
Das Gewimmel in dem Flutbereiche,
Denn es ist dir alles untertan,
Dir Gebieterin im Weltenall!«

Man wird gerne zugeben, daß dieses Gebet an poetischem Schwunge nichts zu wünschen übrig läßt und daß es als ein Muster der innigsten Marienverehrung bezeichnet werden kann.

Neben der herrlichen Entwicklung der Dichtkunst hatte auch die Philosophie in dem Zeitalter der Gotik einen bedeutenden Aufschwung genommen und ihren Einfluß auf allen Gebieten kultureller Tätigkeit geltend gemacht. Dies brachte einen vollständigen Umschwung in der künstlerischen Auffassung mit sich, der dadurch zum Ausdruck kam, daß man nicht mehr ausschließlich, wie früher, die Aufgabe der Kunst in der leichtverständlichen, oftmals sehr naiven Darstellung von Vorgängen, also in der »Symbolik« erblickte, sondern man suchte den konkreten Inhalt der Lehre »allegorisch« durch Gestalten und



Phot. C. Teufel, München.

Fig. 42.

Aus dem Missale des Berthold Furtmeyr. *München, k. Hof- u. Staatsbibliothek.*

Handlungen darzustellen. Dies war natürlich nur bei einer fortgeschritteneren allgemeinen geistigen Bildung möglich, welche den Künstler zu einem Erfassen seelischer Zustände und Vorgänge befähigte, die er in seinem Werke zum Ausdruck bringen wollte. Mit dieser »Vergeistigung« der Kunst ging die Naturbeobachtung Hand in Hand, beide unterstützt durch eine fast nie mehr erreichte Ausbildung der technischen Handfertigkeit in der Skulptur.

Als ein gutes Beispiel allegorisch-mittelalterlicher Skulptur mag die *Synagoge* oder das *Judentum* des Straßburger Münsters gelten (Fig. 43). Die schöne Figur weist entschieden französischen Einfluß auf. Die Binde über den Augen wird durch folgenden Spruch erklärt, der sich über der Statue unter dem Baldachin befindet: »Dasselbige Blut, das blendet mich«. Gemeint ist das Blut des Erlösers.

Dem Zeitgeist, mit seinem bis zur Idolatrie getriebenen Marienkultus entsprechend, fand natürlich die hl. Jungfrau eine außerordentlich häufige Darstellung, und die frommen Künstler verstanden es, einen Marientypus zu schaffen, der in sich alle Regungen der Volksseele vereinigte, mit ihrer festen Hoffnung, ihren innigen Träumen und ihrer naiven Frömmigkeit. Trotzdem verfielen sie nicht in den schematischen Manierismus, dem wir in der byzantinischen Kunst begegnet sind, und obschon alle Marienstatuen der gotischen Blütezeit gewisse typische Einzelheiten erkennen lassen, entbehren sie dennoch nicht eines gewissen Lokalkolorits und Rasseneigenschaften, die auf gewissenhafte Naturstudien schließen lassen.

Die sogen. »Vierge dorée« der Kathedrale von Amiens (13. Jahrhundert) liefert hierzu eine treffende Illustration. Auch die Statuen zweier Stifterinnen am Dome zu Naumburg zeigen einen kräftigen Naturalismus.

Mit der Entartung des ritterlichen Frauenkultus gegen Ende des 13. Jahrhunderts geht auch eine sinnlichere Auffassung des Marientypus Hand in Hand. Der sinnige, übernatürliche Ausdruck der Jungfräulichkeit verschwindet immer mehr, um einer realistischen Darstellung nach dem Modell Platz zu machen. Die hehre Himmelskönigin steigt von ihrem Sternenthrone herab und wird zur irdischen Mutter, der jede Hoheit und Erhabenheit fehlt.

Wie die Plastik hat auch die Malerei des Mittelalters verschiedene

Evolutionen durchzumachen gehabt. Während man in der romanischen Periode vielfach in Wandgemälden, Glasmalereien und Miniaturen noch byzantinische Einflüsse nachzuweisen vermag, gelingt es der Gotik, diese Reminiszenzen vollständig zu verdrängen und eigene Wege einzuschlagen. Da es in den gotischen Bauwerken meist an großen Wandflächen fehlte, gestaltete sich die Malerei immer unabhängiger von der Baukunst und erlangte einen selbständigeren Charakter und damit eine führende Rolle. Eine besondere Erwähnung verdient noch die Miniaturmalerei, welche zu dieser Zeit eine sehr hohe Blüte erlangt hatte, und in der Ausschmückung von Gebetbüchern und Missalen sehr schöne Leistungen aufzuweisen hat (Fig. 42).



Fig. 43. Die Synagoge.
Statue am Straßburger Münster.

Diese allgemeinen Betrachtungen über die Entwicklung der bildenden Künste in der Gotik gelten im besonderen für Frankreich, welches ja als das Geburtsland des neuen Stiles bezeichnet werden muß. In Bezug auf die französische Kunst mag noch erwähnt werden, daß man ziemlich häufig Darstellungen der Jeanne d'Arc begegnet, welche uns die Heldenjungfrau von Orleans hoch zu Roß vorführen, wie die hier abgebildete Reiterstatuette (Fig. 41) aus dem *Musée Cluny* zeigt.

In der mittelalterlichen Malerei herrscht der blonde Frauentypus vor und die blonde Schönheit wird auch ausschließlich von Minnesängern

und Troubadours verherrlicht. Alle Frauen wollen daher blond sein und die es nicht von Natur sind, greifen zu dem bereits von



Fig. 44. Törichte Jungfrauen. *Straßburg, Münster.*

den Römerinnen praktizierten Mittel, den Haaren auf künstlichem Wege den so begehrten Goldglanz zu verleihen.

Von einer eigentlichen Bildniskunst kann erst vom 13. Jahrhundert ab die Rede sein. Sie kam hauptsächlich zur Entfaltung, als es Mode

wurde, bei Gelegenheit fürstlicher Heiraten gegenseitig die Porträts auszutauschen. Ja, von Karl VI. von Frankreich weiß die Chronik







Fig. 45. Weibliche Figuren von der Kirche St. Remi, Reims. 12.—13. Jahrhundert.

zu berichten, daß er, als er heiraten wollte, sich von allen drei in Betracht kommenden Prinzessinnen (Isabella von Bayern, sowie eine österreichische und lothringische Prinzessin), Bildnisse anfertigen ließ, um seine Wahl treffen zu können. Auf Grund der eingesandten

Porträts entschied er sich alsdann für Isabella von Bayern. In der Froissartschen Chronik aus dem 15. Jahrhundert befindet sich ein ebenso interessantes als reizendes Miniaturbild, welches den Einzug





Fig. 46. Weibliche Figuren von der Kirche St. Remi, Reims. 14. Jahrhundert.

der französischen Königsbraut in Paris und ihre Begrüßung durch Karl VI. darstellt.

Diese vom Hofe ausgehende Sitte wurde natürlich alsbald von den Vornehmen des Landes angenommen, und so kam es, daß das Porträtieren bald allgemein üblich wurde, was für die Förderung des Strebens nach Naturtreue und für die weitere Entwicklung der Kunst im allgemeinen von größter Bedeutung war.

Von Isabella von Bayern existiert in der Abteikirche St. Denis bei Paris eine ausgezeichnete Grabfigur des niederländisch-französischen Meisters *Pierre de Thury* (nachweisbar zwischen 1424 bis



Fig. 47. Weibliche Statuette. Flandrische (?) Arbeit. *Louvre.*



Fig. 48. Rückansicht derselben. *Louvre.*

1429). Das ausdrucksvolle Gesicht ist durch das Matronen-Kinntuch teilweise verhüllt; über dem Witwenschleier trägt sie die Krone.

Wie in Frankreich, so hat auch in den anderen Ländern die Kunst verschiedene Wandlungen während dieses zweiten Abschnittes des



Fig. 49.
Weibliche Figur. 15. Jahrhundert.
Amsterdam, Stadtmuseum.

Mittelalters durchzumachen gehabt.

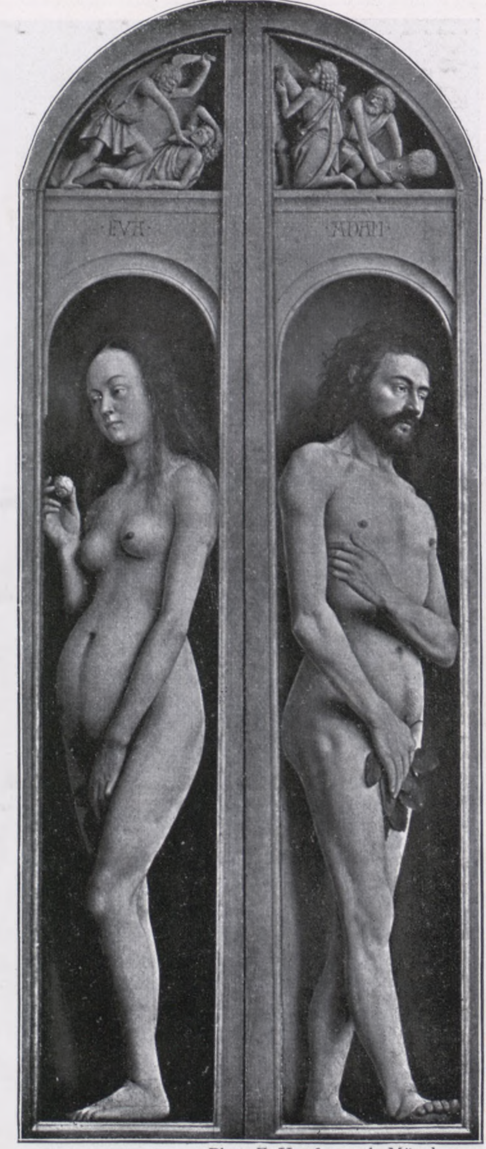
In den Niederlanden ließ der gesunde, etwas derbe Volkssinn eine größere Entwicklung mystischer Symbolik nicht aufkommen, sondern nahm sofort, nachdem die fortgeschrittene Ausbildung der Technik eine freiere künstlerische Gestaltungsweise gestattete, die Natur zur Lehrmeisterin, welche den Künstlern das Herantreten an die schwierigsten Aufgaben, an die Darstellung nackter Körper ermöglichte.

Unter den Bildhauern ist vor allen *Claux Sluter* zu nennen, der mit einer vollendeten Technik eine hohe künstlerische Auffassung in der Wiedergabe seelischer Vorgänge verband. Er schuf Frauenstatuen, die sich sowohl durch köstliche Anmut und größten Liebreiz, als durch eine bewunderungswürdige Lebenstreue auszeichnen. Er hat in der Beziehung das Höchste erreicht, und kein anderer Bildhauer der späteren Zeit, bis auf die Renaissance, hat ihn übertreffen können.

Außer der Steinbildhauerei wurde auch die Holz- und Elfenbeinschnitzerei eifrig betrieben und zu hoher Blüte gebracht.

Zu den hervorragendsten niederländischen Malern, welche der Darstellung weiblicher Schönheit in ihren Werken einen bevorzugten Platz einräumten, sind besonders zu zählen: *Jan van Haaselt*, der durch

seine fast übertriebene gewissenhafte Naturtreue, besonders in der Wiedergabe weiblicher Bildnisse, manchmal die Grenze des Zulässigen überschreitet und so, wie beispielsweise in den Porträts der Margareta von Flandern und Margareta von Brabant, geradezu abstoßend wirkt.



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 50. Jan und Hubert van Eyck, Flügel des Altars von der Kirche S. Bavo in Gent. (*Jetzt K. Museum in Brüssel.*)

Ihre eigentliche Richtung erlangte aber die niederländische Malerei erst mit dem Auftreten der Gebrüder *van Eyck*, die, sowohl was Technik als auch was Auffassung anbelangt, der Kunst neue Wege wiesen. Obschon sie ja, nach neueren Forschungen, nicht als die Erfinder der Ölmalerei gelten können, haben sie dennoch zur Verbreitung dieser für die weitere Entwicklung der Malerei so hochbedeutsamen Technik außerordentlich viel beigetragen. In ihrer Kunstauffassung vereinigte sich ein hohes Schönheitsgefühl mit einer lebensvollen Naturwahrheit, welche Eigenschaften besonders in ihren größeren Kompositionen in hervorragender Weise zur Geltung kommen. Bei den weiblichen Figuren der van Eycks, wie z. B. bei der »Eva« im Genter Altarwerk, über-



Fig. 51.
Jan van Eyck, Die hl. Jungfrau lesend.
Madrid, Prado.

wiegt noch das Streben nach Naturwahrheit das Bedürfnis nach Anmut und Liebreiz. Als Bildnismaler hat sich namentlich der eine Bruder, *Jan van Eyck*, hervorgetan, und in seinen Porträtwerken finden sich all die bedeutenden Eigenschaften vereinigt, welchen die Brüder ihre großen Erfolge zu verdanken haben.

Ungefähr zu gleicher Zeit mit den van Eycks war auch in Brabant ein Meister in den Vordergrund getreten, der als einer der Hauptvertreter der spezifisch gotischen Malerei betrachtet werden kann, die er zur höchsten Vollendung gebracht hat. Es ist dies *Rogier van der Weyden*, der im Jahre 1464 in Tournay geboren wurde. Er ist kein Bahnbrecher im

Sinne des genialen flandrischen Brüderpaares; er fußt im Gegenteil noch auf den Überlieferungen, und seine von gotischem Geiste durchwehten Schöpfungen sind noch mehr im Sinne architektonischer Gebundenheit als frei malerischer Wirkung aufgefaßt. Dies hinderte ihn jedoch nicht, besonders in seinen menschlichen Gestalten eine



Fig. 52.
Jan van Eyck, Johannes der Täufer verläßt seine Familie. *Madrid, Schloß.*

feine Naturbeobachtung zum Ausdruck zu bringen, und sein Marientypus ist wohl der erste realistisch schöne, der geschaffen wurde.

Hugo van der Goes kommt mit seinen Madonnenbildern dem Rogier van der Weyden ziemlich nahe; seine Gottesmutter mit ihrem jungfräulich anmutigen Gesichtsausdruck ist von einer etwas herben Keuschheit in der Auffassung, dennoch ist sie, ohne daß sie direkt als schön bezeichnet werden kann, von unendlichem Liebreiz erfüllt.

Der ideal schöne Marientypus wird aber erst von *Hans Memling*

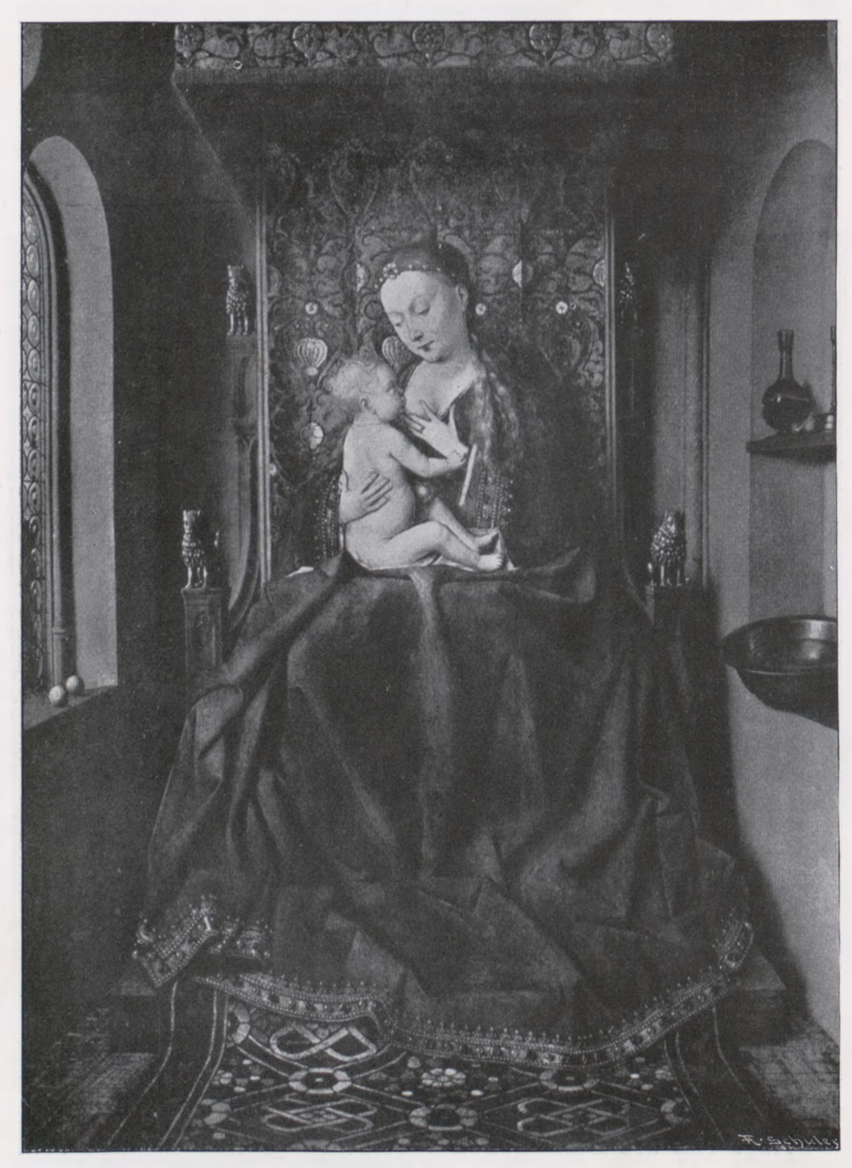


Fig. 53.
Jan van Eyck, Maria mit dem Kinde. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

(† 1495) geschaffen, der, obzwar in Deutschland geboren, doch der niederländischen Schule zuzurechnen ist. Seine Darstellung der hl. Jungfrau ist von einer Innigkeit und Poesie erfüllt, die bis dahin

unbekannt war. Mit ihrem zarten Kolorit, ihrem goldigen Haar, ihrer in durchsichtigem Glanze erstrahlenden Gesichtsfarbe, ihren klaren



Fig. 54.
Hans Memling, Die Ankunft der hl. Ursula vor Köln. *Brügge.*

sanften Augen ist diese Gestalt die erhabene Verkörperung der jungfräulichen Gottesmutter, die nichts Menschliches mehr an sich hat, sondern in himmlischer Verklärung allem Irdischen entrückt ist. Auch

in seinem gestaltenreichen Bilde »Die hl. Ursula« sind die weiblichen Figuren mit einer anmutigen Schönheit ausgestattet, welche überhaupt allen seinen zahlreichen Werken ihre Eigenart verleiht. Die Behandlung, auch der kleinsten und nebensächlichsten Details, ist mit

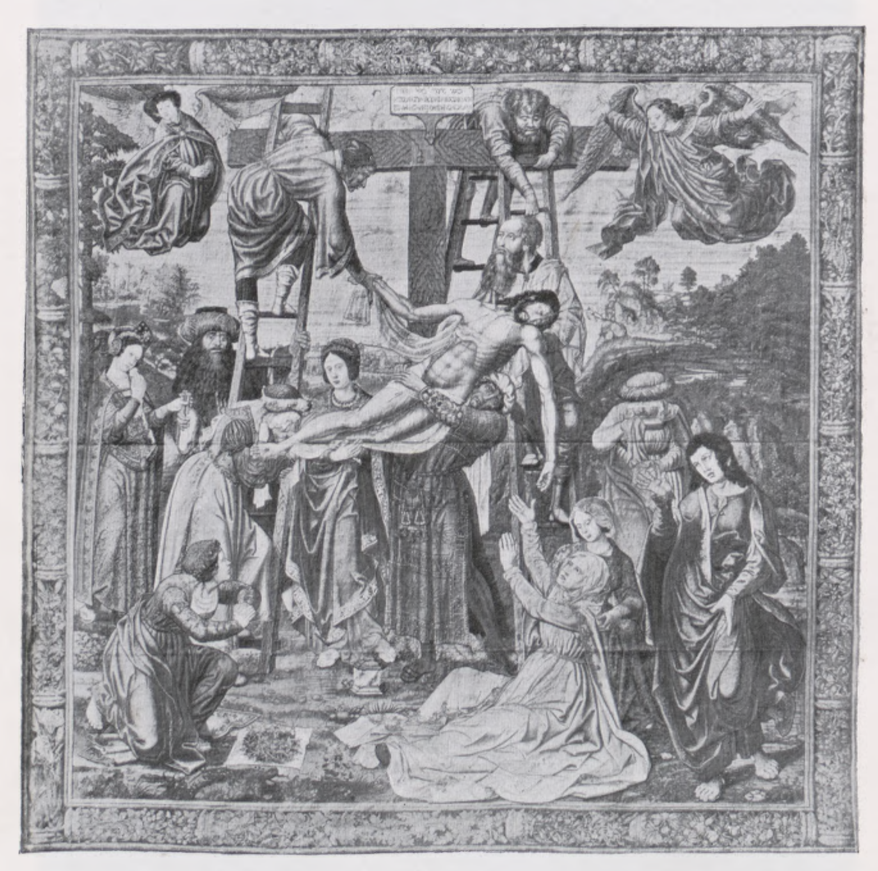


Fig. 55.
Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme. *Madrid, Schloß.*

einer Liebe und Sorgfalt durchgeführt, die man sonst nur in der Miniaturmalerei findet.

In Deutschland blieb die Ausübung künstlerischer Tätigkeit fast bis ins 14. Jahrhundert hinein ein Vorzugsrecht der Klöster, und erst, als mit dem wachsenden Selbstbewußtsein des Bürgertums, mit dem sich stetig entwickelnden Reichtum der Städte auch die Kunst in den Bereich bürgerlichen Schaffens gezogen wurde, gelang

es derselben, zu einer größeren Freiheit und Selbständigkeit zu gelangen.

In der ersten Zeit der gotischen Periode wird die deutsche Skulptur noch sehr stark von der Architektur beeinflußt, und die Gestalten



Fig. 56.
Meister Wilhelm von Köln, Maria auf dem Throne. *München, A. Pinakothek.*

zeigen daher eine den Hauptlinien der baulichen Glieder folgende Steifheit und Geradlinigkeit in der Bewegung; bald aber wird der Faltenwurf freier angeordnet, auch die Körper werden aus ihrer Starrheit erlöst und erhalten einen für die gotische Bildnerei eigentümlichen Schwung, der besonders bei den weiblichen Figuren stark betont wird und ihnen eine gewisse rhythmische Bewegung, manchmal aber auch etwas unnatürlich Geziertes verleiht.

Die Malerei machte sich früher noch als die Bildhauerei von der Architektur vollkommen unabhängig und gelangte bald zu einer großen Vollendung. Ein bis dahin unbekanntes Schönheitsbedürfnis hatte die Volksseele ergriffen und fand in den Werken der Kölner, Prager und Nürnberger Schulen seinen künstlerischen Ausdruck und seine vollkommenste Befriedigung.

Die Prager Schule, die in *Nikolaus Wurmser* aus Straßburg und dem ebenfalls aus der Fremde an den Hof des kunstsinnigen Kaisers Karl IV. berufenen Meister *Dietrich* ihre Hauptvertreter hatte, konnte, da sie nicht aus einem nationalen Bedürfnis entsprungen war, sondern nur der persönlichen Initiative des Kaisers ihr Dasein verdankte, nicht von langer Dauer sein und blieb ohne Einfluß auf die spätere Entwicklung der deutschen Malerei. Anders verhielt es sich mit der west- und süddeutschen Kunst, die im städtischen Bürgertum wurzelte und in ihm ihre Förderung und Unterstützung fand.

In den Rheinlanden war es hauptsächlich die reiche und mächtige Handelsstadt Köln, welche zu einem Mittelpunkt für künstlerische Bestrebungen wurde, die in der sogen. »Kölner Schule« zum Ausdruck kamen.

Die Gestalten der älteren deutschen Künstler entsprechen noch ganz jenem wesenlosen Mystizismus, der einen Hauptcharakterzug der religiösen Anschauungen des früheren Mittelalters bildete. Noch als um die Mitte des 14. Jahrhunderts der größte Vertreter der kölnischen Schule, Meister *Wilhelm*, auftrat, herrschte diese aufs Mystische gerichtete geistige Auffassung vor, und auch seine Werke sind daher mehr auf die innere Gefühlsschönheit als auf gefällige Sinneswirkung berechnet. Das geheimnisvoll Mystische wird noch dadurch gehoben, daß die Gestalten auf Goldgrund gemalt sind, von dem sie, wie von einer Gloriole umgeben, sich mächtig wirkend abheben.

Da das ganze Gefühlsleben der Zeit von dem durch die ritterlichen Minnesänger gepflegten Frauendienst und dem mit demselben aufs engste verknüpften Marienkultus beherrscht war, so ist es nicht zu verwundern, daß auch Meister Wilhelm und mit ihm die anderen Künstler der kölnischen Schule der Himmelskönigin ihren Tribut zollten und dieselbe in zahlreichen Tafelbildern verherrlichten. Der

von ihnen geschaffene Madonnentypus zeigt eine ovale Gesichtsform; die Stirne ist ziemlich breit und hoch, von leichter Wölbung; die klaren sanften Augen ruhen mit einem innigen Ausdruck mütterlicher



Fig. 57.
Meister Wilhelm, Maria mit dem Kinde, Teilstück. *Köln.*

Zärtlichkeit auf dem auf dem Schoße sitzenden Jesuskinde; den fein geschnittenen Mund umspielt ein liebliches Lächeln, und das kleine runde Kinn schließt die anmutsvolle Ovallinie des Gesichtes nach



Fig. 58.
Altkölnische Schule, hl. Agnes und hl. Alexius.
Köln.

unten ab. Das reiche goldige Blondhaar fällt in schönen Wellenlinien auf die Schultern herab und bedeckt teilweise die einfache Gewandung, die den Körper in keuscher Weise umhüllt.

Von den Nachfolgern Meister Wilhelms wurde dieser Madonnentypus noch eine Zeitlang weiter entwickelt, bald machten sich jedoch die Einflüsse der in realistischer Richtung wirkenden flämischen Schule geltend, deren kraftvoller Naturwahrheit der ätherische Idealismus der alten Kölner Meister auf die Dauer nicht widerstehen konnte. Hiemit hatte sich auch eine Vorliebe für eine intensive und dabei feine Farbengebung verbunden, wie denn das Kolorit, etwas auf Kosten der Zeichnung, in den Vordergrund der künstlerischen Ausdrucksmittel tritt und in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Haupteigenschaft und den größten Vorzug der kölnischen Kunst bildet.

Diese Richtung findet sich besonders ausgeprägt in dem sogen. »Dombild«, welches dem Meister *Stephan Lochner*

(† 1451) zugeschrieben wird und welches sowohl in der Anordnung der Gestalten, wie auch in dem Erfassen der seelischen Zustände der einzelnen Personen ein durchaus vollendetes Meisterwerk bildet. Die thronende Madonna mit dem Kinde, welche den Mittelpunkt der Komposition bildet, ist von einer hoheitsvollen Anmut, die im vollen Bewußtsein ihrer Würde als Gottesmutter die ihr dargebrachten Huldigungen entgegennimmt. Dagegen erscheint das im Kölner Museum befindliche Bild »Maria im Rosenhag« von einer etwas naiveren Auffassung beeinflußt.

Nach Stephan Lochner hat die Schule von Köln ja noch manches schöne Tafelwerk hervorgebracht, verfiel aber bald in Übertreibungen, die sie einem unnatürlichen Manierismus und damit einem raschen Verfall entgegenführen mußte.

Unabhängig von der durch Köln vertretenen rheinischen Richtung hatte sich auch im Schwabenlande eine eigene Kunsttätigkeit entwickelt, die in Augsburg und Ulm ihre vornehmsten Pflegestätten fand. Unter den *Ulmer Meistern* verdient besonders erwähnt zu werden *Bartholomäus Zeitblom*, von dem die Münchener Pinakothek ein vorzügliches Tafelbild besitzt, welches die hl. Margareta und die hl. Ursula



Fig. 59.
Altkölnische Schule, Mariä Verkündigung. *Köln.*



Fig. 60. Phot. F. Hanfstaengl, München.
Hans Holbein d. Ä., St. Barbara und St. Elisabeth. *München, A. Pinakothek.*

darstellt und die freie, schwungvolle Linienführung, sowie die echt malerische Behandlung erkennen läßt, welche diesen Meister auszeichnen.



Fig. 61.
Herlen, Die Heimsuchung (Schwäbische Schule). *Nördlingen.*

Die *Augsburger Schule* war der Ulmer sowohl an Bedeutung als auch an Zahl ihrer Mitglieder überlegen, unter denen aber erst *Hans*



Fig. 62.
Schwäbische Schule, Maria mit Kind und einer Heiligen. *Donaueschingen.*



Fig. 63.
Martin Schongauer, Die hl. Familie. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

Holbein der Ältere es zu einer allgemeinen Anerkennung gebracht hat. Seine Bilder zeichnen sich ebenso durch die treffliche Anordnung der Gestalten wie durch richtige Zeichnung und lebhaftes und kräftiges Kolorit aus. Das in der Münchener Pinakothek befindliche Bild, die hl. Barbara und die hl. Elisabeth darstellend, gibt uns einen ausgezeichneten Begriff von der Schönheit und vornehmen Anmut, welche der Meister seinen weiblichen Gestalten zu verleihen wußte. *Heinrich Herlen*, dessen Heimsuchung wir hier reproduzieren, gehört ebenfalls dieser Schule an.

Der schwäbischen Schule ist auch noch *Colmar* zuzurechnen, wo in der gotischen Periode eine rege Kunsttätigkeit herrschte. Hier wirkte der aus einer Augsburger Familie stammende *Martin Schongauer*, welcher die Vorgenannten in mancher Beziehung noch bedeutend übertrifft. Auch bei ihm spielt die Darstellung der hl. Jungfrau eine große Rolle, doch läßt er die hoheitsvolle Himmelskönigin von ihrem Throne heruntersteigen, um sich als »Mutter« in ihrer einfachen Häuslichkeit der Menschheit zu nähern. Vorzüglich kommt dies in der Geburt Christi (München, Pinakothek) und in der hl. Familie (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie) zum Ausdruck.

Die *Nürnberger Schule* war für das fränkische Gebiet der Mittelpunkt, nach welchem alles Kunstleben hinstrebte, wie dies bei Köln für die Rheinlande und Westfalen der Fall war. Der bedeutendste Vertreter dieser Schule ist *Michel Wolgemut*, dessen weibliche Gestalten sich durch einen zarten, lieblichen Gesichtsausdruck und einen schlanken, geschmeidigen Körperbau auszeichnen. Die Schule Wolgemuts legte das Hauptgewicht auf die Zeichnung, während das Kolorit als mehr nebensächlich behandelt wurde. Daher stammt wohl auch die große Sicherheit, die sich schon in den frühesten Zeichnungen *Dürer*s erkennen läßt, der aus dieser Schule hervorging und der deutschen Kunst neue Wege zeigen sollte, wie wir in einem späteren Abschnitt sehen werden.

Wir haben bemerkt, wie in *Italien* bereits in altchristlicher Zeit sich ein Madonnentypus herausgebildet hatte, der für die Schöpfungen der folgenden Jahrhunderte vorbildlich blieb. Bis ins 10. Jahrhundert jedoch kam die italienische Bildnerei und Malerei über rohe, handwerksmäßige Leistungen nicht hinaus, deren einziger Vorzug in einer

größeren geistigen Vertiefung bestand, die auf Kosten der Form vor allem zu betonen versucht wurde. Im 10. Jahrhundert sind ja be-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 64.

Michel Wolgemut (?), Bildnis der Ursula Tucher. *Kassel, K. Gemäldegalerie.*

reits einige Anläufe zu einer lebendigeren Formgestaltung bemerkbar, wie beispielsweise in dem Mosaikbilde der »klugen und törichten Jungfrauen« in der Kirche Santa Maria del Trastevere in Rom, allein

erst drei Jahrhunderte später erstanden in *Niccolo Pisano* (1206 bis 1278) und seinem Sohne *Giov. Pisano* Meister, welche die antike Formschönheit in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt hatten und ihr in ihren Werken zu neuem Leben verhalfen. Obschon zeitlich noch der Gotik angehörend, können sie doch mit Fug und Recht als die ersten Renaissancebildhauer bezeichnet werden, da sie sich in ihren künstlerischen Gestaltungen nicht mehr durch die für das Mittelalter



Fig. 65.
Niccolo Pisano, Anbetung der Könige. *Pisa.*

so charakteristische mystisch-geistige Auffassung leiten ließen, sondern einerseits zum Urquell aller Kunst, zur Natur zurückkehrten, anderseits aus den aufgefundenen ersten Bildwerken antiker Meister das verloren gegangene Schönheitsideal neu zu erwecken verstanden. Besonders waren es die im Campo Santo in Pisa befindlichen römischen Sarkophage, welche den Künstlern die Motive und Vorbilder ihres Reliefstiles geliefert haben und zu einer Neubelebung der Skulptur sehr wesentlich beitrugen.

Sie schaffen einen neuen Frauentypus, der nichts mehr von den

überlieferten Formen der Gotik an sich hat und in seiner körperlichen Darstellung an die monumentale Größe antiker Werke erinnert, seinem innerlichen Gehalte nach aber von einem modern-christlichen, allem Mystizismus vollkommen abgewandten Geiste beseelt ist.

Man braucht nur ihre Hauptwerke, die Flachbilder von der Kanzel des Baptisteriums in Pisa und vom Dome in Orvieto, zu betrachten, um sich von dem neuen Geiste zu überzeugen, der die Werke dieser Meister durchweht. In beiden sehen wir Frauengestalten von großer Schönheit. An der von Nicc. Pisano geschaffenen Kanzel ist die »Anbetung der Könige« dargestellt, wie sie vor dem auf dem Schoße Mariens sitzenden Jesuskinde niederknieen. Die Gottesmutter zeigt eine kraftvolle Gestalt von antiker Größe und Erhabenheit, bei der das Bewußtsein ihrer Würde als Gottesgebärerin in hohem Maße zum Ausdruck kommt. In dem von Giov. Pisano herrührenden Relief von Orvieto, »Erschaffung der Eva«, sehen wir den nackten Frauenkörper, zum ersten Male nach der Antike, wieder in seiner vollen Schönheit dargestellt. Das Weiche, Schmiegsame, die von

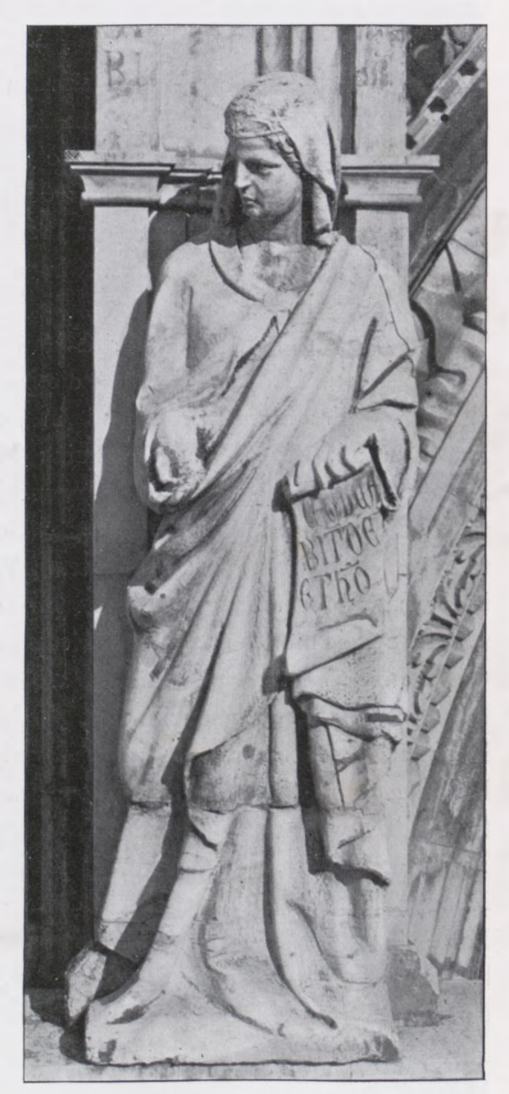


Fig. 66.
Giovanni Pisano, Sibylle. *Siena, Dom.*

unendlichem Liebreiz übergossene Anmut dieser jugendlich weiblichen Gestalt, die das seelenvolle Antlitz dem Schöpfer hinneigt, ist eine durchaus neue Erscheinung in der Kunstgeschichte, und die »Erschaffung der Eva« von Pisano kann als die Auferstehung der weiblichen Schönheit bezeichnet werden. Eine Frauengestalt von erhabenem Ernste und hoheitsvollem Ausdruck ist auch die Sibyllenstatue desselben Künstlers am Dome zu Siena.

Auch der nächste große Meister der Bildhauerkunst, *Andrea Nini*, genannt *Andrea Pisano*, hat an der Erztüre der Taufkapelle in Florenz in seinem Relief »Die Heimsuchung« Frauengestalten von hoher Schönheit geschaffen.

Wie durch die Pisano der Genius der Bildhauerkunst erweckt wurde, so wurde durch *Cimabue* die Malerei von den Fesseln mittelalterlicher Tradition befreit und in neue Bahnen gelenkt. Seine Madonna auf dem Throne in Santa Maria Novella in Florenz ist lebensvoll in Bewegung und Ausdruck, sie zeigt nicht mehr die asketische Magerkeit und die finsteren Gesichtszüge der durch byzantinische Vorbilder beeinflußten älteren Werke; auch die Gewandung ist in natürlichem Faltenwurf gehalten und hat nicht mehr die gestrichelte Zeichnung und den Linienparallelismus, der den früheren Gestalten ein so ungemein starres, archaistisches Gepräge verlieh: das Bestreben nicht nur nach innerer, sondern auch nach äußerer Schönheit macht sich bereits geltend und verleiht der Gestalt eine gewisse liebliche Anmut. Noch mehr aber macht sich sein feines Gefühl für weibliche Anmut in seinem Wandgemälde in San Francesco in Assisi bemerkbar. In der Akademie in Florenz befindet sich eine Madonna Cimabues, die als eines der vorzüglichsten mittelalterlichen Madonnenbilder bezeichnet werden kann. Auch hier ist der starre byzantinische Mosaiktypus verschwunden, die Tradition gebrochen, um einem rein menschlichen Empfinden im Ausdruck Platz zu machen.

Während in den Werken Cimabues sich das erste Streben nach Wiedergabe schöner und anmutiger Frauengestalten bemerkbar macht, erscheint das Ziel dieses Strebens bereits in den Bildern *Duccio*s erreicht, in dessen Dombilde zu Siena sich Frauenköpfe von vollendeter Schönheit und sinnlicher Anmut finden.

Die völlige Befreiung der Kunst aus allem Konventionellen voll-



Fig. 67. Giovanni Pisano, Die Erschaffung Adams und Evas. *Orvieto, Kathedrale.*

zog sich aber erst unter *Giotto* (1276—1337), einem Schüler Cimabues. Dieser Meister, der zu den größten Bahnbrechern der Kunstgeschichte überhaupt zu rechnen ist, hat der Malerei neue Lebenskraft zugeführt und ihr einen weiten Horizont eröffnet. Seine Werke zeugen von



Fig. 68. Giotto und Andrea Pisano, Erschaffung Evas. *Florenz, Campanile.*

der hohen, poesievollen Auffassung, welche ihn bei der Lösung der ihm gestellten Aufgaben leitete, nicht minder aber von der vollkommenen Beherrschung der angewandten Mittel, die es ihm gestattete, die Verwirklichung seiner Idee mit der größten Klarheit zum Ausdruck zu bringen. Seine Frauengestalten unterscheiden sich von allen früheren durch das Naive und Keusche ihres Wesens, welches ihnen

eine hohe sittliche Schönheit und einen idealen Zug verleiht. Von eigentlicher Anmut kann bei Giotto keine Rede sein, da es ihm bei seinen großzügigen Kompositionen voll geistiger Wucht weniger darauf ankam, das Gefallen des Beschauers zu erregen, als vielmehr



Fig. 69.
Giov. Cimabue, Madonna. *Florenz, S. Maria Novella.*

auf sein Gemüt zu wirken und die Seelenschwingungen, die ihn bei der Konzeption seiner machtvollen Schöpfungen erregten, auf den Geist und das Gefühl des Beschauers zu übertragen und in ihm dieselbe Stimmung zu erzeugen. Eines seiner besten Madonnenbilder befindet sich in der Galerie di Bondone (Akademie Florenz).

Unter den Nachfolgern Giottos, deren Werke hervorragende Leistungen in Bezug auf die Darstellung weiblicher Schönheit enthalten, ist besonders *Andrea Orcagna* (1308—1368) zu nennen, der in seinem Jüngsten Gericht (S. Maria Novella, Florenz) einige Frauengestalten von hoheitsvoller Anmut geschaffen hat, die in dem feinen,



Fig. 70.
Giotto, Madonna zu Assisi.

seelenvollen Ausdruck mancher Köpfe eine geradezu vollendete Kunstleistung bieten; die Bewegung seiner Gestalten hingegen ist noch etwas unfrei. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts trat eine größere Verweichlichung in der künstlerischen Darstellung der Frauengestalten ein.

Diese Richtung wurde hauptsächlich durch die Schule von Siena gefördert, wo Duccio schon früher mehr auf die Betonung des Lieb-

lichen, Anmutigen hingewirkt hatte. Duccio wurde darin aber noch übertroffen von *Simone Martini* (1283—1344), dessen zarte, poetische Schöpfungen von einer Sorgfalt in der Zeichnung und einem eigenartigen Liebreiz in der Farbengebung sind, wie sie bis dahin von

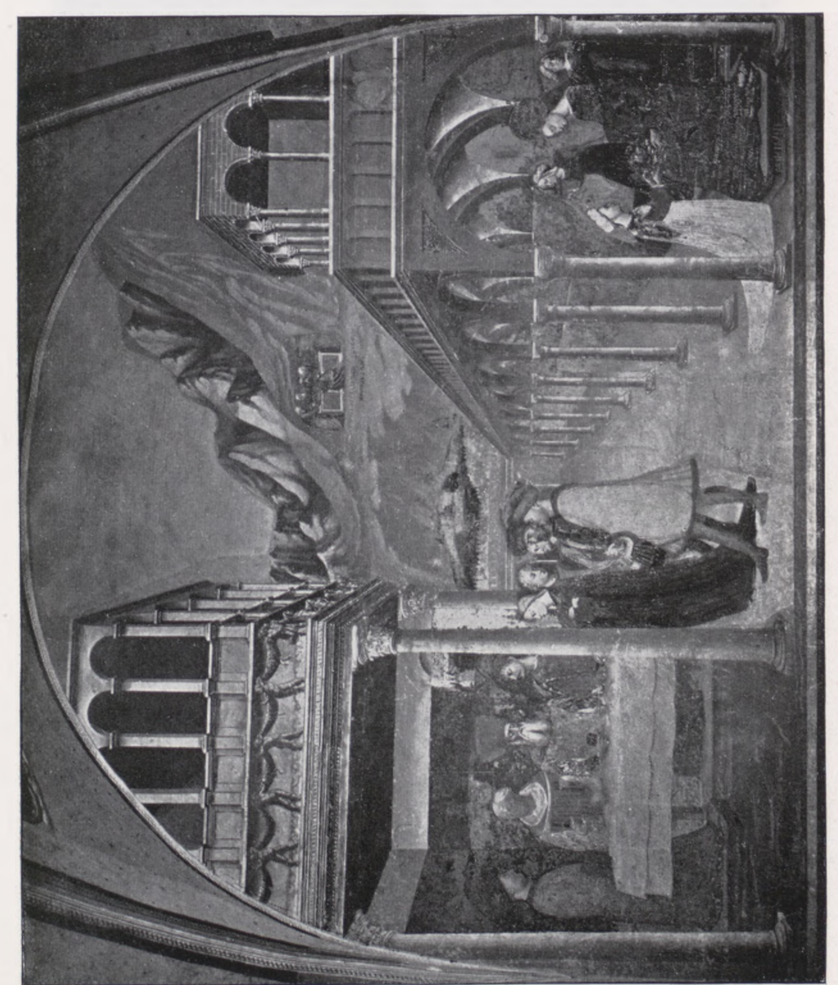


Fig. 71. Masolino, Herodias mit dem Haupte des Johannes. *Castiglione d'Orlona.*

keinem Meister erreicht wurden. Seine Madonna im Rathause zu Siena liefert hierfür ein treffendes Beispiel.

Ein nicht minder entwickeltes Schönheitsgefühl, verbunden mit größerer persönlicher Eigenart, kommt in den Werken *Ambrogio Lorenzetti*s zur Geltung, in dessen »Pax« aus dem großen allegorischen

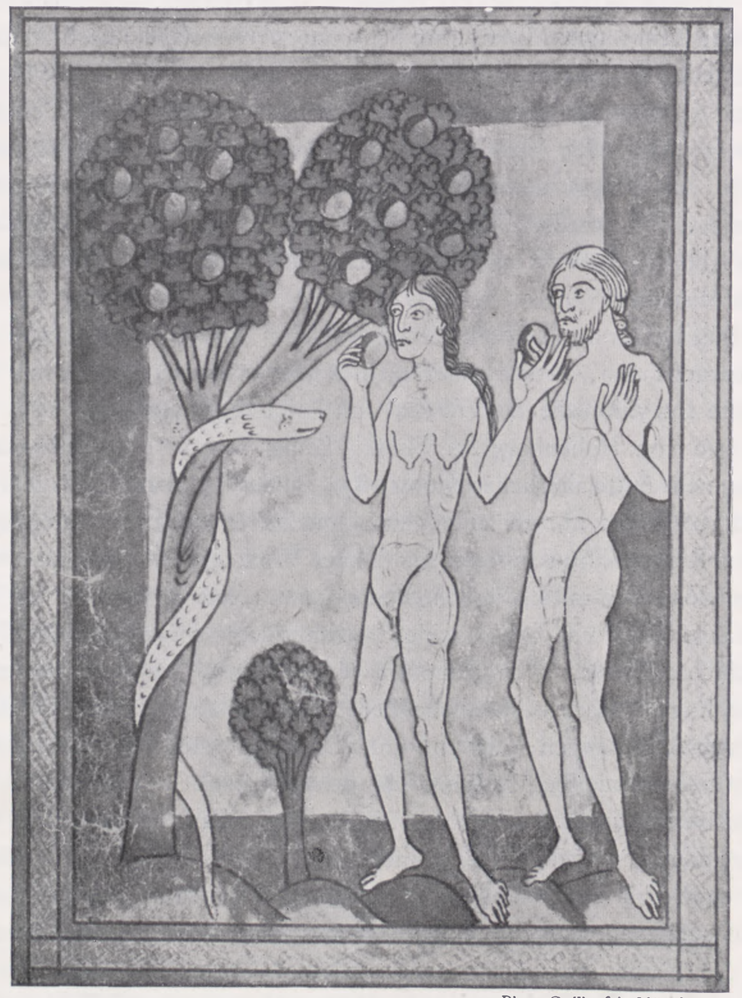
Wandgemälde im Rathaus in Siena wir eine der reizendsten Frauengestalten der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts bewundern.



Fig. 72.
A. Lorenzetti, Der Friede. *Siena, Palazzo pubblico.*

Während in der früh mittelalterlichen Epoche die Frau in strenger Abgeschlossenheit nur ihren notwendigsten häuslichen Verrichtungen obliegen konnte, hatte die bevorzugtere Stellung, welche sie zur

Blütezeit des Rittertums einnahm, eine Erweiterung des weiblichen Bildungskreises zur Folge, welche sie dazu trieb, sich mit Wissenschaften und Künsten zu beschäftigen, die bis dahin zur ausschließ-



Phot. C. Teufel, München.

Fig. 73.
Aus dem sogenannten Gebetbuch der hl. Hildegard.
München, K. Hof- u. Staatsbibliothek.

lichen Beschäftigung der Mönche gehört hatten, und dies zu einer Zeit, wo ein Hauptvertreter der Poesie, ein *Wolfram* von Eschenbach, weder lesen noch schreiben konnte. Die Frauenklöster waren

zu wahren Pflegestätten der Miniaturmalerei geworden, und das kunstvolle Abschreiben alter Handschriften wurde fast zu einem ihrer Monopole. Bereits im 7. Jahrhundert finden wir *Relinde*, die Äbtissin des Klosters Alten-Eyck bei Massyck in Flandern, als bedeutende Miniaturistin tätig. Ebenso ihre Schwester *Herlinde*, die auch Äbtissin war. Die Hauptkirche in Massyck besitzt zwei von ihnen auf Pergament gemalte Evangelarien. Ein ebendort befindlicher Heiligenschrein, der 1867 geöffnet wurde, enthält eine Pergamentschrift, worin das Talent und die Geschicklichkeit der beiden Schwestern sehr gerühmt wurde. Weiter finden wir z. B. im 12. Jahrhundert eine Äbtissin *Agnes* von Quedlinburg, die als Miniaturmalerin Tüchtiges leistete.

Das berühmteste Werk jedoch, welches aus einem Frauenkloster hervorgegangen, ist die unter dem Namen »Hortus deliciarum« bekannte Enzyklopädie der *Herrad* von Landsberg, gestorben 1195 als Äbtissin von Hohenburg im Elsaß. Leider wurde dies bedeutsame Dokument mittelalterlicher Kultur 1870 bei der Beschießung Straßburgs zerstört und ist nur mehr in einer künstlerisch wertlosen lithographischen Reproduktion vorhanden. Dieses Werk enthält alles, natürlich vom klösterlich-mittelalterlichen Standpunkte aus betrachtet, was die damalige Welt von Philosophie, Astronomie, Geographie und Weltgeschichte wußte. Den Hauptreiz des Werkes, welcher ihm auch seine hohe kulturgeschichtliche Bedeutung verleiht, bilden die zahlreichen Abbildungen, die uns unter anderem auch einen deutlichen Begriff der damaligen Frauentracht geben, trotz der manchmal etwas primitiven Ausführung dieser Miniaturen. Hiernach bestand die Frauenkleidung zunächst aus einem weißen oder farbigen Unterkleide mit engen bis zum Handgelenk reichenden Ärmeln. Darüber wurde ein ebenfalls an der Brust enganliegendes Oberkleid getragen, welches an der Taille von einem reichverzierten Gürtel umspannt wurde. Dieses Oberkleid fiel in langen Falten bis auf die Füße herunter und endigte nach rückwärts in einer Schleppe. Manchmal erscheint es an der Seite geschlitzt und verschnürt, am Halse ist es mit einem Bortenbesatz versehen. Die Farbe des Kleides ist meist grell, das Futter bei vornehmen Damen aus Pelzwerk. Zum Ausgehen bedienten sich die Frauen einer Art Kapuzenmantel, der ihnen Schutz

gegen die Unbilden der Witterung gewährte. Strümpfe sind keine sichtbar.

Wie in der romanischen Periode wurden auch noch im Anfang des gotischen Zeitalters bei vornehmen Frauen und Jungfrauen die Haare durch einen einfachen Reif aus edlem Metall zusammengehalten, aus dem sich dann später das Diadem entwickelte. Verheiratete Frauen pflegten unter dem Haarreif, Schapel genannt, einen Schleier zu tragen, der auf den Rücken herabfiel; auch eine haubenartige Kopfbedeckung, die Gebende, wozu später noch ein das Kinn verhüllendes Tuch, die Rise, kam, vervollständigte die gotische Frauentracht. Viel Sorgfalt wurde auf die Fußbekleidung verwendet; der mittelalterliche Frauenschuh war aus Korduanleder oder aus schwerem, buntem Seidenzeug; bei festlichen Gelegenheiten wurden auch solche aus Goldbrokat getragen, welche mit Stickereien und Besätzen aus Goldplättchen, Perlen und Edelsteinen verziert waren.

Zum häuslichen Gewande gehörte eine Tasche aus Leder oder aus gesticktem Zeug, welche an einer Borte vom Gürtel herabhing, manchmal trat an Stelle der Tasche auch ein kleiner Spiegel, den die Schönen von damals eifrig zu benutzen pflegten. Handschuhe wurden nur außerhalb des Hauses getragen.

Schon im 13. Jahrhundert hat der strenge Sittenprediger Bruder *Bechthold* gegen die Schminke und Haarfärbemittel gedonnert, indem er von der Kanzel herab sagte: »Die Gemalten und Gefärbten schämen sich ihres Antlitzes, das Gott nach sich gebildet hat, und darum wird auch er sich ihrer schämen und sie werfen in den Abgrund der Hölle.«

Im 15. Jahrhundert hat sich die weibliche Tracht vielfach verändert und der berühmte Straßburger Prediger *Geiler* von Kaisersberg beklagt sich über die weitausgeschnittenen, kurzen Frauenröcke und über ihre spitzigen Schuhe.

Eine Zeitgenossin der *Herrad*, eine Äbtissin von Niedermünster, illustrierte ein Evangelium; auf dem Titelblatt hat sie sich selbst dargestellt wie sie der hl. Jungfrau ihr Werk widmet. Königin *Ingeborg*, Gemahlin Philipp Augusts, hat den nach ihr benannten Psalter kopiert, der als eines der interessantesten Werke der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.

In der zweiten Hälfte des Mittelalters tritt bei einer zunehmenden Verweltlichung der Frauenklöster ein Verfall in der Miniaturmalerei ein, von dem sie sich nicht mehr erheben sollte.

Ein anderer Zweig weiblicher Kunstpflege, der bereits in den frühesten Zeiten geübt wurde, war die Stickerei und die Teppichweberei, worin ganz Hervorragendes geleistet wurde. In den ältesten deutschen Heldensagen, wie beispielsweise im Gudrunlied, webt die Heldin die Geschichte der Vorfahren Siegfrieds in ein Gewand; auch von *Brunhilde* erfahren wir, daß sie mit der Anfertigung kostbar gestickter Gewänder vertraut war. Das um 1240 erschienene Gedicht von *Meyersohn Helmbrecht* liefert uns eine detaillierte Beschreibung einer Haube, auf welcher sich die Eroberung von Troja, sowie als Pendant dazu die Heldentaten Karls des Großen und seiner Paladine eingestickt waren und welche, demnach zu urteilen, ein wirkliches Wunderwerk der Stickkunst sein mußte. Im 10. Jahrhundert trug Kaiser Otto III. einen Mantel, auf welchen von der kunstgeübten Äbtissin *Mathilde* von Quedlinburg einige Szenen aus der Offenbarung Johannis gestickt waren. Von *Kunigunde,* Gemahlin Kaiser Heinrichs II., wissen wir, daß sie für ihren hohen Gemahl ein mit Gold und Edelsteinen verziertes Kleid verfertigt hat; seine Schwester *Gisela* hat auf ein Gewand die Gestalten Christi, der Apostel und Patriarchen gestickt. Auch in anderen Ländern finden wir sowohl fromme Klosterfrauen, wie auch Edelfrauen und Fürstinnen als kunstgeübte Stickerinnen. So hat, nach *Gregor* von Tours, *Adelheid*, die Gemahlin des französischen Königs *Hugo Capet,* für die Kirche von St. Denis ein Meßgewand sowie anderen Altar- und Kirchenschmuck mit eigener Hand gestickt. Das in künstlerischer wie kulturhistorischer Beziehung bedeutendste Werk weiblicher Handarbeit ist jedoch der in der Kathedrale von Bayeux aufbewahrte Wandteppich, den *Mathilde* von Flandern unter Beihilfe ihrer Frauen in Wolle und Leinen ausgeführt hat und worin die Taten ihres Gatten, *Wilhelm* des Eroberers, dargestellt sind. Dieses hochbedeutsame Kunstwerk hat bei einer Höhe von nur 18 Zoll die bedeutende Länge von 214 Fuß.

So kunstvoll nun auch diese Produkte weiblicher Handfertigkeit sein mögen, so können sie dennoch keinen Anspruch darauf erheben, den Werken der hohen Kunst zugezählt zu werden. Solche finden

sich im Mittelalter nur wenige vor, die nachweisbar weiblichen Urhebern zugeschrieben werden können. Es ist dies umsoweniger zu verwundern, als man ja auch nur die wenigsten Namen der Schöpfer jener herrlichen himmelanstrebenden Kathedralen kennt, die, als Wahrzeichen tiefster Religiosität und vollkommenster Kunstfertigkeit, die Häusermassen der mittelalterlichen Städte überragen. Doch sind wenigstens einige Namen kunstübender Frauen der Nachwelt erhalten geblieben und aus der Bedeutung ihrer Werke und dem verhältnismäßig geringen Aufsehen, welches sie bei ihren Zeitgenossen erregten, könnte man wohl den Schluß ziehen, daß sie gar nicht so vereinzelt waren, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Aus einigen französischen Rechnungsbüchern des 14. Jahrhunderts sind die Namen mehrerer Künstlerinnen nebst den von ihnen ausgeführten Arbeiten bekannt geworden. So versah die Witwe des *Jehan du Parket* im Jahre 1300 in Arras einen Saal des Schlosses des Grafen von Artois mit Malereien. Im Jahre 1331 polychromierte *Maria de Ste. Catherine* mehrere kirchliche Gegenstände. Die Tochter des Hofmalers *Karls V.*, *Bourgot*, verfertigte verschiedene Miniaturen für die berühmte Bibliothek des Louvre. *Marie* von Toulouse ist ebenfalls als Miniaturmalerin bekannt. Am Hofe der Gräfin von Savoyen lebte eine Malerin namens *Margarete*, die mehrere Bilder malte. (*M. Vachon*, La femme dans l'art.)

Von *Margarete van Eyck*, der Schwester des berühmten Brüderpaares, ist es bekannt, daß sie eine vorzügliche Miniaturmalerin war, deren Werke von Kennern sehr geschätzt und teuer bezahlt wurden. Merkwürdig berührt dabei die Tatsache, daß sie sich in ihren Arbeiten von der, durch ihre Brüder eröffneten, neuen Richtung gar nicht beeinflussen ließ, sondern ihre Bilder ganz in der herkömmlichen Manier behandelte.

In Pavia lebte zu Anfang des 14. Jahrhunderts eine Malerin namens *Laodicia*, die einen bedeutenden Ruf genoß, von deren Werken jedoch nichts erhalten blieb.

Von allen mittelalterlichen Künstlerinnen ist es jedoch *Sabina* von Steinbach, die Tochter des genialen Baumeisters des Straßburger Münsters, die es verdient, genannt zu werden. Ihre poetisch liebliche Figur ist in Sage und Dichtung verherrlicht worden, so daß

man schon glaubte annehmen zu müssen, ihre Person und ihr künstlerisches Wirken sei nur ein schönes Produkt poetischer Erfindungsgabe. Dem ist aber nicht so, sie hat wirklich gelebt und es werden ihr nicht nur die Skulpturen des früher im Innern des Münsters befindlichen Lettners zugeschrieben, sondern auch die Gestalten der christlichen Kirche und des Judentums am Portale des südlichen Querschiffes werden als ihre Schöpfungen bezeichnet. Ganz sicher kann allerdings nur eine der Gestalten, die des Apostels Johannes, als ein Werk der Sabina angegeben werden, da auf dem Spruchband, welches die Figur trägt, folgende in lateinischer Sprache gehaltenen Bittzeilen stehen:

»Der göttlichen Gnade Heil werde Sabina zu teil,
»Deren Hände aus dem harten Stein dies mein Bildnis machten!«

Wenn aber Sabina befähigt war, eine derart künstlerisch vollendete Statue zu schaffen, ist kein Grund vorhanden, ihre weitere Mitarbeiterschaft an den Bildhauerarbeiten des Münsters in Zweifel zu ziehen, besonders da zwischen dieser einen Apostelfigur und den übrigen Gestalten des Südportales unleugbar eine geistige Verwandtschaft existiert, die auf einen gemeinsamen Ursprung hindeutet.

Daß es besonders unter den fürstlichen Frauen des Mittelalters nicht an Beschützerinnen der Künste fehlte, ist wohl selbstverständlich, da ja die Verfeinerung der Sitten und die damit zusammenhängende Pflege künstlerischer Tätigkeit in hohem Maße von den Frauen der Zeit beeinflußt waren. Als Gründerinnen von Klöstern und Erbauerinnen von Kirchen nahmen sie den lebhaftesten Anteil an der mittelalterlichen Bautätigkeit, und es ist als sicher anzunehmen, daß ihr Geschmack bei der dekorativen Ausgestaltung und der innern Auschmückung in hervorragender Weise zur Geltung kam.

Als besonders kunst- und prachtliebend seien nur zwei fürstliche Frauen erwähnt, *Margarete* von Flandern und die Königin *Isabella* von Frankreich, welch letztere einen bis dahin unbekannten Luxus ins Leben rief, der den Künstlern und der Kunst selbst sehr förderlich war.

Auch die nicht minder berühmte *Agnes Sorel* gab vielfach Beweise ihres großen Kunstverständnisses und zeigte sich als warme Beschützerin der Kunst und Gönnerin der Künstler.

Ein in Antwerpen befindliches Madonnenbild von *Jean Fouquet* (1415—1485), dem ersten Künstler, dem der Charakter eines französischen Hofmalers verliehen wurde, soll die Züge der großen *Kurtisane* tragen.

Die Renaissance.

Bei diesem Worte sehen wir, wie in einem langen Festzuge, die zahlreichen Gestalten vornehmer und reizender Frauen vorüberziehen, deren wunderbare Anmut und sieghafte Schönheit von den größten Künstlern aller Zeiten verewigt und durch diese Kunstwerke zum Gemeingut der gesamten Menschheit geworden sind.

Wie durch eine »via triumphalis« schreitet die Frau in der Kunst der Renaissance. Ihr Weg ist mit Blumen bestreut, Festons und Girlanden säumen ihn ein; von hohen Masten flattern farbige Fahnen und bunte Wimpel, aus ehernen Räucherbecken entströmen schwere Wolken, die Luft mit Wohlgerüchen schwängernd und beinahe den Thron der Triumphatorin verhüllend, die unter dem Klange einer herrlichen Siegeshymne und den jubelnden Zurufen des begeisterten Volkes langsam und feierlich einherschreitet.

Und wer ist die Siegerin, die also ihren feierlichen Einzug hält? Ist es eine Königin, eine Fürstin, eine beliebte Dichterin, eine gefeierte Künstlerin? — Es ist die Frau!

Sie hat endlich die Vorurteile besiegt, welche das lange, finstere Mittelalter hindurch auf ihrem ganzen Sein und besonders auf ihrer geistigen Entwicklung lasteten. Die etwas überhitzte und ihrem ganzen Wesen nach mehr auf das Geistige gerichtete Frauenverehrung, wie sie in dem ritterlichen Minnedienst zum Ausdruck kam, abgerechnet, hatte das Mittelalter wenig Verständnis für die Regungen des Seelenlebens des Weibes bekundet, und die Huldigungen, die seinen körperlichen Vorzügen entgegengebracht wurden, waren meist roher und derber Natur.

Die Wandlung, die sich nun vollzog, war vor allem dem Humanismus zu danken, der die metaphysischen Spitzfindigkeiten und unfruchtbaren Wortklaubereien der Scholastik mit Erfolg bekämpft hatte und der nicht nur in der unsterblichen Seele den Ausfluß und das Spiegelbild des Göttlichen erkannte, sondern den Menschen als ein Ganzes auffaßte, bestehend aus Sinnlichem und Übersinnlichem, beide gleichberechtigt und von gleichem Werte.

Diese philosophische Vorstellung der menschlichen Wesenheit kommt nun auch in den Werken der Künstler zum Ausdruck, deren Streben nicht mehr ausschließlich auf die Wiedergabe des rein Geistigen gerichtet ist, sondern auch der Darstellung körperlicher Schönheit die gebührende Berücksichtigung widmet.

Die weiblichen Figuren zeigen von nun an nicht mehr jenen wesenlosen Mystizismus, wie wir ihn beispielsweise bei den Meistern der Kölner Schule kennen lernten, deren menschliche Gestalten trotz aller inneren Schönheit und Vergeistigung des Ausdruckes doch nicht von Fleisch und Blut sind und als überirdische Wesen gleichsam ein immaterielles Dasein führen.

Ganz anders erscheint die menschliche Gestalt in der Auffassung der Renaissance. Hören wir, wie Ariosto zu Anfang des 16. Jahrhunderts in seinem »Orlando furioso« (Übersetzung von Streckfuß) eine seiner Heldinnen beschreibt:

»Von höherm Reiz ist die Gestalt umfangen,
Als je ersann des Malers Kunst und Fleiß.
Die langen blonden Lockenhaare prangen
Und rauben selbst dem Gold des Glanzes Preis.
Verbreitet ist auf ihren zarten Wangen
Der Rose Glut, vermischt mit Lilienweiß.
Die frohe Stirn, von Elfenbein gedrehet,
Ist nicht zu wenig, nicht zu viel erhöhet.
Man siehet unter schwarzen feinen Bögen
Zwei schwarze Augen, ja zwei Sonnen stehn,
Huldvoll im Blicken, sparsam im Bewegen,
Um sie her kann man Amor flattern sehn.
Hier prüft er scherzend jedes Pfeils Vermögen,
Und siehst du ihn, doch kannst du nicht entgehn.

Die Nase mitten durch das Antlitz steiget
So schön hernieder, daß der Neid auch schweiget.
Und drunter zwischen zweien Grübchen stehet
Der Mund, dem Purpur ewig frisch entsprießt,
Wo ihr zwei Reihen gleicher Perlen sehet,
Die süß die Lippe öffnet und verschließt,
Woraus hervor die holde Rede gehet,
Bei der vor Lust das rohste Herz zerfließt.
Dort bildet sich das Lächeln, das der Erde
Nach Willkür heißt, daß sie zum Himmel werde.«

Wie ein herrliches, zauberumwobenes Schönheitsideal mutet uns das Bild an, welches der große Dichter von seiner Schönen in diesen Versen entwirft. Neben der Schilderung der körperlichen Vorzüge der Frau betont er aber auch die veredelnde Wirkung derselben auf das rohe Gemüt der Männer, wodurch das Bild noch mehr von dem sonnigen Schimmer echter, holder Weiblichkeit verklärt wird.

Ein anderer begeisterter Sänger weiblicher Schönheit ist auch Agnolo Firenzuola, »die Leuchte der toskanischen Rede«, dessen Ideal aber noch manches mit dem von den Troubadours besungenen gemein hat. Er hat uns in seinen, aus dem Jahre 1541 stammenden, in Dialogform gehaltenen »Gesprächen über die Schönheit der Frauen« ein Dokument von höchstem Werte hinterlassen, in welchem er sich als ein intimer Kenner weiblicher Anmut und Schönheit zeigt.

Durch die ganze Renaissancezeit geht eine aphrodisische Strömung, und die ganze Kunst der Renaissance ist ein einziges großes Hohelied auf die Frau und gipfelt in deren Verherrlichung, welche ihr Ursache und Zweck aller künstlerischen Betätigung ist.

Wie weit sind wir entfernt von dem »vas infirmius« der alten Kirchenväter, wie weit auch von dem etwas hysterischen Idealismus eines Georg Pirkhammer.

Die hl. Jungfrau selbst erscheint nicht mehr als die »rosa mystica«, sondern als die menschliche Mutter des fleischgewordenen Gottessohnes, die aber dadurch, daß sie an irdischer Existenz gewinnt, nichts von ihrer himmlischen Erhabenheit einbüßt. Aus jedem Frauenbilde spricht eben die hohe Verehrung, welche diese Zeit dem weiblichen Geschlechte entgegenbringt.

Eine ungeahnte Lebensfreude und Lust am Dasein ergreift alle Kreise der Bevölkerung, und eine gesunde Sinnlichkeit tritt an Stelle der mittelalterlichen Aszese und der minnesängerischen Schwärmerei. Diese Sinnlichkeit ist erfüllt von einem durch das Studium der Antike und durch Naturbeobachtungen erzeugten Schönheitsbedürfnis, welches nach jeder Richtung hin nach Befriedigung dürstet.

Für die Kulturvölker war eine Zeit unvergleichlichen Glanzes gekommen, und die neue Bewegung wurde nicht etwa durch die römische Kirche gehemmt oder bekämpft, sondern geradezu gefördert und fand in den Päpsten ihre mächtigsten Beschützer.

»Diesen Königen, diesen aus alten Patriziergeschlechtern stammenden Kirchenfürsten war,« wie Paul de Saint-Victor (Hommes et Dieux) einmal sagt, »die Kunst eine zweite Religion; sie feierten die Götter des Olymps gleich Heiligen und ließen die ausgegrabene Laokoongruppe in feierlicher Prozession durch die Straßen Roms führen, wie sie es mit dem in den Katakomben gefundenen Körper eines Märtyrers getan hätten; sie wollten, daß der Katholizismus auch sogar in der Form über das Heidentum triumphiere und daß das Kruzifix ebenso schön modelliert sei wie die Statue des Jupiter.«

Die Renaissance in Italien.

Italien ist das Land, dem die neue Sonne zuerst aufging, die ihre erwärmenden und belebenden Strahlen von dort aus über alle Kulturvölker aussandte und die Kunst aus ihrem chrysalidenhaften Dasein zu wirklichem, frisch pulsierendem Leben erweckte. Es ist daher auch wohl berechtigt, daß wir unsere Betrachtungen über die Beziehungen der Frau zur Kunst der Renaissance mit Italien beginnen.

In dem sogen. gotischen Zeitalter sind wir bereits einigen Künstlern, namentlich den »Pisani« begegnet, deren Werke vom Hauche der Renaissance durchweht sind und die also als Vorläufer der großen und glänzenden Reihe von Künstlern betrachtet werden können, welche die eigentliche Renaissanceepoche mit ihrem Ruhme erfüllen.

Das Quattrocento.

Der erste Meister von Bedeutung, in dessen Werken man ein ernstes Streben nach Naturwahrheit, verbunden mit einem ausgebildeten Schönheitsgefühl und kraftvoller Charakteristik, findet, ist *Masaccio* (1401 bis 1429). Seine Frauengestalten sind schön in der Zeichnung, malerisch in der Behandlung, lebendig im Ausdruck und anmutig in der ganzen Erscheinung. Die Eva in der »Vertreibung aus dem Paradiese« (Brancacci-Kapelle der Kirche del Carmine in Florenz) erinnert in der schamhaften Bewegung der Hände an die Mediceische Venus; in ihren Gesichtszügen kommen Schmerz und Reue zu ergreifendem Ausdruck. Der Meister, der in mancher Beziehung seiner Zeit weit voraus war, starb im jugendlichen Alter von 28 Jahren, weshalb es ihm nicht vergönnt war, eine Schule zu gründen und direkte Nachfolger zu hinterlassen. Der Eindruck seiner Werke auf seine Zeitgenossen und noch auf spätere Künstler war jedoch ein ganz gewaltiger, und sogar bei Raffael finden sich Spuren, die

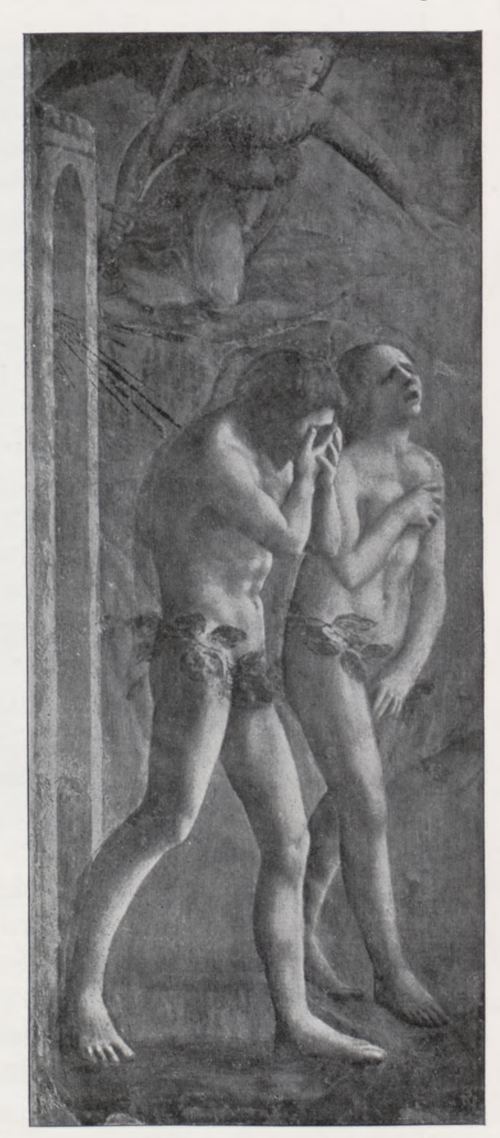


Fig. 74. Masaccio, Die Vertreibung aus dem Paradiese. *Florenz, S. Carmine.*

auf Masaccio zurückweisen. — Wenn man die Bilder der nach ihm schaffenden Meister mit den seinigen vergleicht, so wäre man fast versucht, an einen chronologischen Irrtum zu glauben, da sie an die ältere Tradition anschließen und so das Glied der Kette ergänzen, das Masaccio mit kühnem Griffe zerriß.

Zeitlich am nächsten folgt *Fra Giovanni da Fiesole*, gen. Fra Angelico, da er seine Engelsgestalten so schön und rein malte, daß nichts Irdisches mehr verblieb und die Innigkeit der Empfindung, die in der Brust des frommen, weltfremden Mönches wohnte, bei der Schaffung seiner Gestalten zu einem ergreifenden Ausdruck kam und sie gleichsam mit einer himmlischen Verklärung umgab. Seine Madonnen und anderen Frauengestalten sind von einer unendlichen Zartheit und Keuschheit, zugleich zeigen sie aber auch eine große Anmut und eine gewisse Freudigkeit in ihrer malerischen Behandlung.

Andrea del Castagno, *Uccello* und *Domenico Veneziano* schaffen Gestalten von kräftigster, packendster Lebenstreue, die manchmal bis zu einer gewissen Derbheit ausartet.

Fra Filippo Lippi (1406—1496) vereinigt die anmutsvolle Schönheit Fra Angelicos mit der glänzenden Kraft Masaccios. Filippos Leben gleicht einem Romane. Frühzeitig Waise, kam er in ein Karmeliterkloster; da er jedoch wenig Neigung für die theologischen Studien bekundete, desto mehr sich aber für Malerei interessierte, ließ man ihn, wohl auf Veranlassung Masaccios, dieser Neigung folgen, und mit 17 Jahren trat er aus dem Kloster aus, um sich ganz der Kunst widmen zu können. Nach mancherlei Abenteuern zu Lande und zur See heiratete er schließlich mit päpstlichem Dispens eine von ihm entführte Nonne, Lukrezia Buti, die ihm im Kloster S. Margarita in Prato bei Florenz zu einem Madonnenbilde Modell gestanden hatte. Lukrezia, eine der lieblichsten Gestalten der italienischen Frührenaissance, wurde im wahren Sinne des Wortes zum guten Genius des reichbegabten, aber leichtlebigen und unsteten Künstlers. Mit unendlicher Sanftmut und engelgleicher Geduld verstand sie es, das wilde Temperament des geliebten Mannes zu zügeln, und ihrem wohltätigen Einfluß haben wir so manches unsterbliche Meisterwerk zu danken.

Durch die alleinige Kraft seines malerischen Genies verstand es

Filippo, der ja eigentlich gar keine ernstlichen Studien betrieben hatte, sich zum glänzendsten Vertreter der italienischen Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts emporzuschwingen. Seine weiblichen Figuren, auch seine Madonnen, können aber trotz aller zarten Keusch-



Fig. 75.
Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind. *Pitti.*

heit eine gewisse lebensfrohe Sinnlichkeit nicht verleugnen. Sie sind dem Irdischen nicht so entrückt wie die mystischen Gestalten seiner Vorgänger und auch schon dadurch, daß sie in der Tracht der Zeit auf dem Bilde erscheinen, sind sie uns menschlich viel näher gerückt. Die Krönung der hl. Jungfrau, in der Gemäldegalerie zu Florenz, mit den zahlreichen schönen Frauengestalten gibt uns einen guten Begriff von der Auffassungs-, und Darstellungsweise des Künstlers.

Viel enger noch als Filippo Lippi schließt sich *Benozzo Gozzoli* an Fra Angelico an. Seine Fresken im Campo Santo zu Pisa können als interessante Kulturdokumente der Zeit betrachtet werden. Bemerkenswert ist besonders die populäre Figur der »Schamhaften«, einer Tochter des Patriarchen, aus dem großen figurenreichen Gemälde die »Trunkenheit Noës«. Benozzo Gozzoli kann mit Fra Angelico, dessen Schüler er war, als einer der letzten Freskomaler großen Stils bezeichnet werden. Weibliche Figuren kommen in großer Zahl in seinen Werken vor und er liebt es, sie in eine ebenso reiche als malerische Gewandung zu hüllen, so daß die Kostüme seiner Frauengestalten von der Eleganz und Mannigfaltigkeit der damaligen weiblichen Tracht ein beredtes Zeugnis ablegen. Der hervorragendste Schüler Gozzolis war *Lorenzo Costa*, der uns in einem seiner Bilder den Musenhof der Isabella d'Este schildert.

Sandro Botticelli (1446—1510) hat die Werke seiner Vorgänger mit Fleiß und Ausdauer studiert, aber nicht, um sie nachzuahmen, sondern um sie gleichsam zu synthetisieren. Am meisten nähert er sich noch Filippo Lippi und Pollajuolo, doch steht er trotz aller Schmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit seiner künstlerischen Begabung durchaus auf eigenen Füßen und weiß die etwa durch das Studium anderer Meister gewonnenen Eindrücke zu einem selbständigen Ganzen von großer Eigenart zu verarbeiten, so daß seine Werke nicht leicht mit denen eines der vorhergenannten Meister verwechselt werden können.

In seinen Schöpfungen findet sich traumhafte Schönheit gepaart mit nüchterner Wirklichkeit, liebliche Anmut vereinigt mit männlicher Kraft. Auch in seinen religiösen Sujets sehen wir einerseits die innigste Frömmigkeit in scharfem Kontrast mit antik-heidnischer Sinnlichkeit, während anderseits in den mythologischen Szenen neben der durch den dargestellten Gegenstand bedingten Sinnlichkeit oft ein Zug keuschester Zartheit und schwärmerischer Innigkeit geht.

Allen seinen Werken aber wohnt ein tiefes poetisches Gefühl inne, welches die Macht seines Zaubers selten auf den Beschauer verfehlt und viel dazu beigetragen hat, daß Botticelli auch heute noch als der am meisten bewunderte Maler der italienischen Frührenaissance gilt. Man kann wohl behaupten, daß Botticelli der erste war, der



Fig. 76.
Piero Pollajuolo, Die Klugheit. *Uffizien.*

seinen Werken einen poesievollen Inhalt zu verleihen wußte und dadurch die Malerei um ein äußerst wertvolles Element bereicherte.

Man unterscheidet zwei Schaffensperioden des Künstlers: die erste

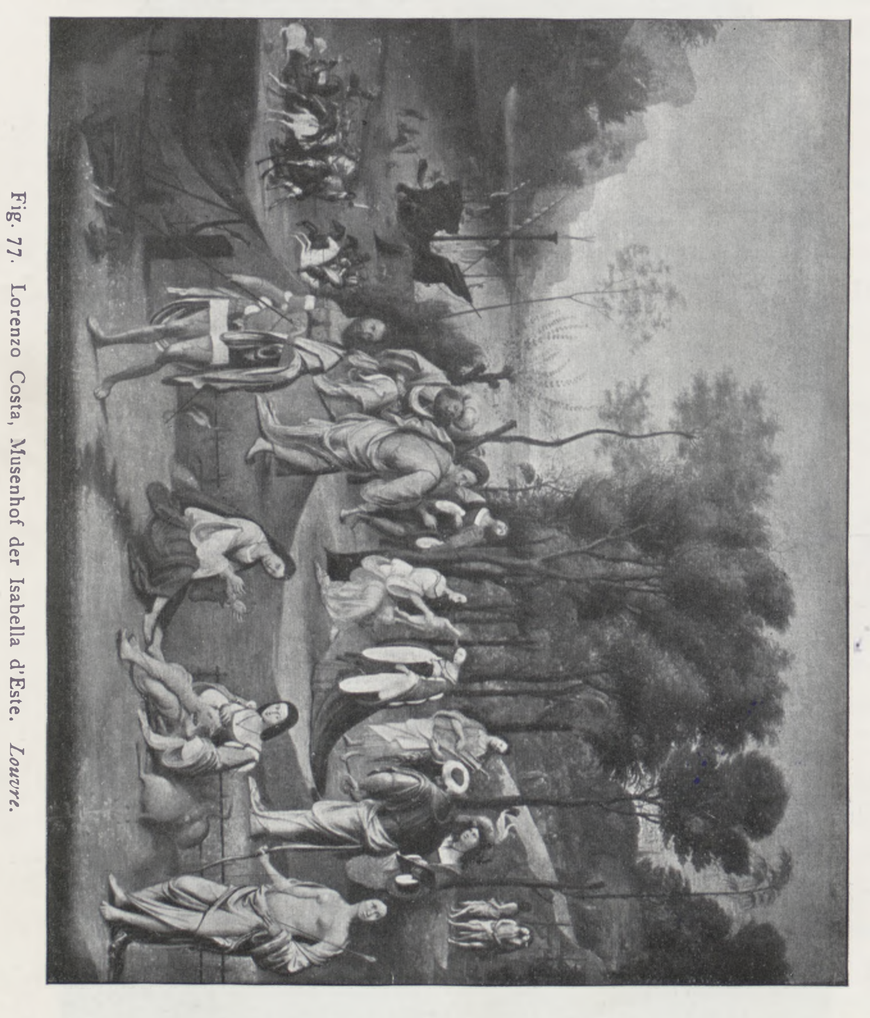


Fig. 77. Lorenzo Costa, Musenhof der Isabella d'Este. *Louvre.*

mehr auf das Weltlich-Sinnliche gerichtet, aber immer dichterisch verklärt, die zweite hingegen von einer religiösen Mystik beherrscht.

Eines seiner bedeutendsten Werke ist das von unendlicher Poesie und Lenzeslust erfüllte Bild die »Allegorie des Frühlings«, welches als das Hohelied der erwachenden, keimenden Natur bezeichnet

werden kann. In dem geheimnisvollen dämmerigen Haine, auf der blumigen Wiese, überall, allüberall ist ein Sprießen und Blühen, ein



Fig. 78.
S. Botticelli, Weibliches Bildnis. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

allgemeines Ringen zum Leben, zum Lichte. Ein geheimnisvolles, von Liebessehnsucht durchzittertes Flüstern erfüllt die Luft und hinter Myrten- und Rosenbüschen treibt Amor sein neckisches Spiel.

In diesem Bilde ist alles reinste, poetischste Stimmung und schönste Harmonie.

Ein Dokument von hohem kulturgeschichtlichen Werte ist das jetzt im Louvre befindliche, ursprünglich für die Villa Lermi bestimmt gewesene Wandgemälde mit seinen zahlreichen, wohl als Porträts aufzufassenden Frauengestalten. Die Gewänder sind leicht und lose drapiert und schmiegen sich in tausend Falten und Fältchen um die schlanken und zarten Körper. — Außer der poetischen Auffassung, welche Botticelli in vielen seiner Werke bekundet und die der antiken Kunst vollkommen fremd war, ist es namentlich der Typus seiner Frauenfiguren, welcher ihn unserem modernen Empfinden so sympathisch macht.

Am Ende des Quattrocento hat der große Florentiner es verstanden, ein Weib zu schaffen, wie wir es kennen: ein Weib, welches liebt und welches leidet. Aber diese Liebe ist geläutert durch die Schmerzen und die Leiden sind verklärt durch die Liebe. Seine schlanken, engbrüstigen und schmalhüftigen Gestalten, halb Jungfrau noch, halb Weib schon, mit ihrer länglich ovalen Gesichtsbildung, ihren großen melancholischen Augen, ihrem durchsichtigen Inkarnat, ihrem morbiden Ausdruck und ihrem schimmernden Goldhaar nähern sich so auffallend dem heutigen weiblichen Schönheitsideal, daß es nicht zu verwundern ist, daß Botticelli, vierhundert Jahre nach seinem Tode, eine zahlreiche Gemeinde eifriger Vertreter zählt, in deren Augen er alle seine Kunstgenossen des Quattro-, ja sogar des Cinquecento bei weitem überragt.

Unter den von Botticelli geschaffenen Frauengestalten nimmt die Venus (Geburt der Venus; Uffizien, Florenz) unbedingt einen hervorragenden Platz ein. Die schaumgeborene Göttin erinnert in ihrer Haltung an die mediceische Venus; sie steht auf einer Muschel, die, von Windgöttern getrieben, sie dem Ufer zuführt, wo eine Nymphe ihr ein kostbar verziertes, königliches Gewand entgegenhält. Die Zeichnung ist nicht ganz frei von anatomischen Fehlern, auch die Stellung des Kopfes erscheint etwas gezwungen. Aber all diese Mängel werden reichlich aufgewogen durch den Ausdruck unschuldsvoller Naivität und jungfräulicher Keuschheit und Seelenreinheit, welche vereint mit dem Bewußtsein sieghafter Schönheit ein echtes Stück Renaissance darstellt, voll Leben und Anmut.



Fig. 79. S. Botticelli, Der Frühling. *Florenz, Accademia.*

Über das Modell zu diesem Bilde haben sich die Kunstgelehrten viel herumgestritten. Ullmann, einer der besten Biographen des Künstlers, hat zwar die Ansicht, als ob die schöne Simonetta Catanea, die Geliebte des Giuliano di Medici, das Urbild zur Venus geliefert habe, zu widerlegen gesucht, doch sind die von ihm angeführten Gründe nicht beweiskräftig genug, um ohne Widerspruch hingenommen zu werden. Denn wenn auch das Gesicht der Liebesgöttin nicht mit dem *einzigen authentischen* Porträt der Simonetta (von Pollajuolo, Galerie des Herzogs von Aumale) übereinstimmt, so kann hieraus noch nicht geschlossen werden, daß der Körper der Venus nicht dem der schönen Kurtisane nachgebildet sei. Es ist vielmehr anzunehmen, daß dieselbe wohl mit Erlaubnis ihres Gönners dem Wunsche des Künstlers, als Modell zu einem Gemälde zu dienen, entgegenkam, ihm aber nicht gestattete, in dem Gesichte der Venus ihre eigenen Züge zu verewigen. Daher mag es auch kommen, daß der Kopf nicht recht zur übrigen Gestalt zu passen scheint.

In den Madonnen dieser ersten Periode erkennen wir einen Typus, der wenig von göttlicher Verklärung an sich hat, dagegen auf ein noch nicht voll entwickeltes Modell, das die mädchenhafte Jungfräulichkeit nicht ganz abgestreift hat, schließen läßt.

Das Antlitz ist von einer milden Schwermut, die ergreifend wirkt; die Augen sind groß und klar von hysterischem Glanze erfüllt; die Nase zeigt im Profil eine ganz charakteristische Linie, die sich bei all seinen bedeutenderen Frauenköpfen wiederfindet, die Nüstern sind leicht gebläht und nervös bewegt, der Mund ist sinnlich, die Lippen stark und leicht ironisch geschürzt; der Hals ist dünn, sehnig, etwas lang; das Gesicht bildet ein längliches Oval. In ihrer Gesamtheit zeigt die Gestalt, halb Jungfrau, halb Mutter, eine Auffassung, der wir bei keinem anderen Maler mehr begegnen. Wie fast alle Frauen Botticellis, haben auch seine Madonnen ein rosiges, beinahe durchsichtiges Inkarnat und goldig schimmerndes Blondhaar, zu dem der Künstler die in zarten Farben gehaltenen Gewänder vorzüglich zu stimmen weiß.

Als Savonarola, der finstere Mönch von San Marco, seine mächtige Stimme erhob, um gegen die in den Kirchengemälden zum Ausdruck gebrachte Auffassung der Künstler zu protestieren und dem modernen

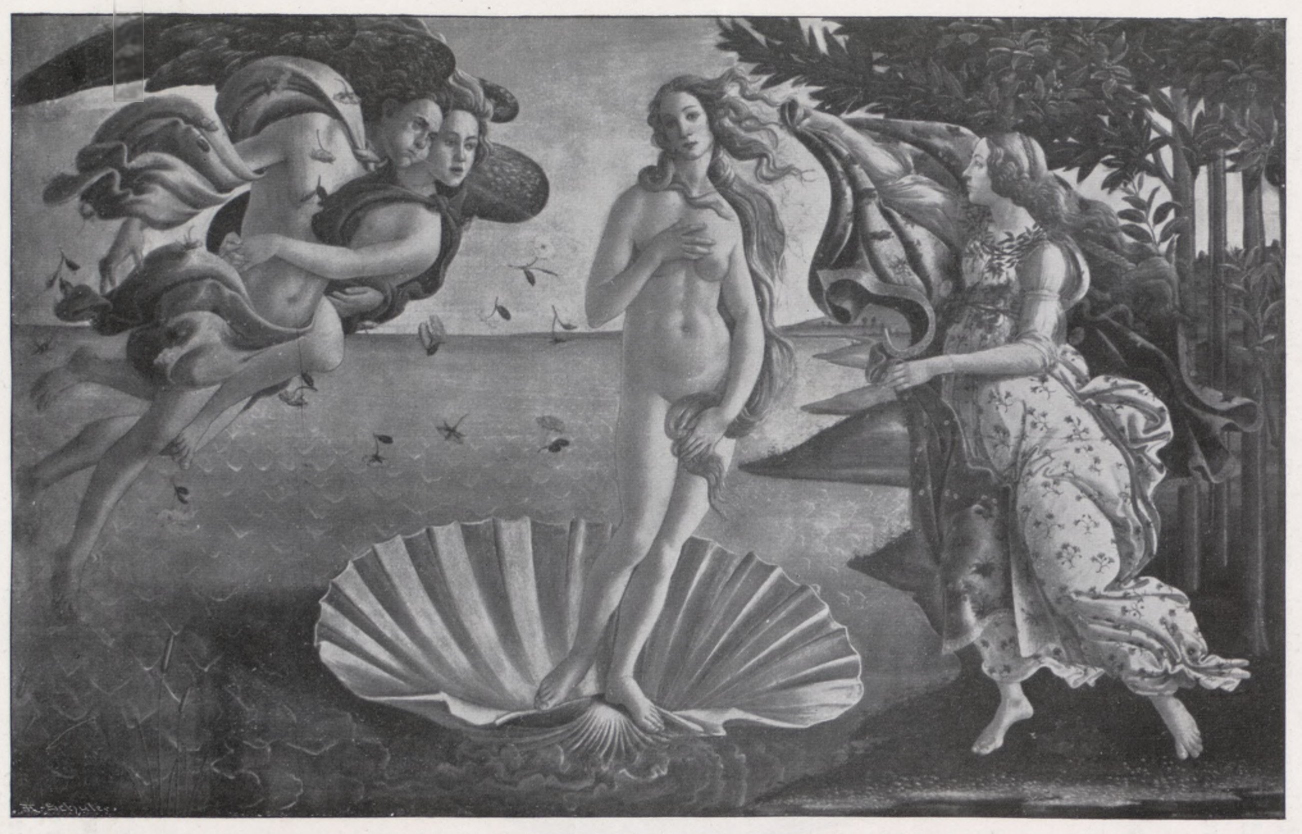


Fig. 80. S. Botticelli, Die Geburt der Venus. *Uffizien.*

Realismus sowohl als auch dem Kultus der Antike den Krieg zu erklären, wurden mit unschätzbaren Meisterwerken förmliche Autodafés veranstaltet, und wer weiß, ob wir heute wohl noch im stande wären,



Fig. 81.
S. Botticelli, Simonetta (?). *Pitti.*

uns ein vollständiges und genaues Bild der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts zu machen, wenn den fanatischen Bilderstürmer nicht selbst, nach einjährigem Wüten, das gleiche Schicksal ereilt hätte.

Auf Botticelli hat das Auftreten des rauhen Sittenpredigers einen

derart tiefen Eindruck gemacht, daß er sich, um sein Gewissen zu beruhigen und seine Seele vor der ewigen Verdammnis zu retten, von allem Weltlichen abwandte und nur mehr in der Vertiefung in das rein Geistige das einzige erstrebenswerte Ziel erblickte.

In künstlerischer Beziehung machte er infolge dieser Wandlung



Fig. 82.
S. Botticelli, Magnificat. *Uffizien.*

einen bedeutenden Schritt nach rückwärts und seine Bilder, hauptsächlich religiösen Inhaltes, zeigen von nun an jene mystische Auffassung, welche die Werke der spätgotischen Epoche kennzeichnete, doch vermochte er sich nicht ganz zu der vollen Höhe des christlichen Ideales aufzuschwingen.

Man hat das Gefühl, als ob er sich vor den Gewissensängsten,

welche die genossenen Freuden dieser Welt in ihm hinterlassen hatten, in das sehnsüchtige Verlangen nach dem Jenseits habe flüchten wollen, das uns nun aus seinen, von einer schwärmerischen Frömmigkeit eingegebenen Werken entgegenleuchtet.

Entsagungsvolle Schwermut liegt auf den schmerzlichen Zügen



Fig. 83.
S. Botticelli, Maria mit dem Kinde. *Uffizien.*

seiner Madonnen ausgebreitet; verschwunden sind die munteren Engelsknaben, die in so lieblicher Weise auf den Bildern Lippis die Gottesmutter umgeben. Blasse Himmelsboten bilden den kleinen Hofstaat Mariens, deren mütterlicher Schmerz sich ihrer Umgebung mitzuteilen scheint, und über allen lagert wie ein dunkler Schatten die Ahnung von des Erlösers Schicksal.

Auch die Farbengebung ist auf den Mollton des Ganzen gestimmt und während das Kolorit in den Bildern seiner ersten Periode eine kräftige, lebensfrohe Sattheit zeigte, ist nunmehr eine gedämpfte Farbengebung von feinster Zartheit vorherrschend, die mit dem geistigen Inhalt in bestem Einklang steht.

Botticelli hatte nicht, wie sein Lehrer, im häuslichen Kreise, umgeben von einer munteren Kinderschar studiert; ihm war das Familienglück versagt geblieben. Wie sehr den Künstler schon der bloße Gedanke an die Fesseln der Ehe aufzuregen vermochte, geht aus einer uns von Vasari überlieferten Anekdote hervor.

Als man ihn einst zur Heirat drängte, so berichtet dieser, antwortete er: »Vor mehreren Nächten träumte mir, ich hätte mich verheiratet; das ärgerte mich so, daß ich erwachte und, um nicht noch einmal dasselbe zu träumen, stand ich auf und lief die ganze Nacht hindurch wie wahnsinnig durch die Straßen von Florenz.«

Filippino Lippi (1458—1504), der Sohn Filippo Lippis, war namentlich als Porträtmaler von Bedeutung; im übrigen bewegte er sich in der von Botticelli eingeschlagenen Richtung, ohne jedoch, was poetisches Empfinden und Tiefe der Auffassung betrifft, ihn erreichen zu können. Er suchte den ihm mangelnden Schwung durch mancherlei Übertreibungen zu ersetzen, wodurch er aber einem gewissen Manierismus verfiel, der besonders seinen späteren Werken anhaftet und deren künstlerischen Wert sehr beeinträchtigt.

Seine weiblichen Figuren zeigen denselben blonden Typus, wie die Botticellis; sie sind von zarter Gestalt und anmutsvoller Bewegung.

Von ausgesprochener künstlerischer Individualität ist ein anderer Zeitgenosse Botticellis, *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494), der den Ruhm hat, zu seinen Schülern den gewaltigen Michel Angelo rechnen zu dürfen.

Seine Kunst beruht auf einem auf dem Studium der Antike fußenden Streben nach Naturwahrheit. In seinen Kompositionen bekundet er ein großes Verständnis für räumliche Anordnung und sein Kolorit ist von großem malerischen Reiz.

Seine Schöpfungen erwecken nicht jene schwärmerische Sehn-

sucht, jenes über das Irdische hinaus gerichtete Verlangen, welches die Gemälde Botticellis so ergreifend wirken lassen. Bei ihm ist es weniger das Gemüt als der Verstand, die ruhige Überlegung, welche zum Wort kommt. Kein hinreißendes Temperament, keine auf den Effekt hinarbeitende Technik, dagegen ein sicheres, wohlberechnetes Abwägen der künstlerischen Werte. Daher sind seine Werke, wenn auch von geringerem Eindruck auf den Beschauer, vom rein künstlerischen Standpunkte doch ausgeglichener als die Botticellis.

Die weiblichen Gestalten Ghirlandajos sind zumeist Porträts vornehmer Frauen und Jungfrauen seiner Umgebung, aber auch weibliche Gestalten aus dem Volke dünkten ihm nicht zu gering, um durch seine Kunst verherrlicht zu werden. Alle Frauengestalten des Künstlers sind von einer würdevollen Schönheit, wie denn überhaupt die Würde und Feierlichkeit eine der hervortretendsten Eigenschaften seiner Gemälde bildet.

In einem seiner umfangreichsten Werke, dem herrlichen Wandgemälde in der Kirche S. Maria Novella, welches er auf Bestellung des Giovanni Tornabuoni ausführte, sehen wir die Hauptvorzüge des Meisters in glücklichster Weise vereint. Die vornehme und dabei zwanglose Ruhe der Gestalten, der vollendete Adel der Formen und Bewegungen, die glänzende malerische Behandlung, der schöne Faltenwurf sind Eigenschaften, welche dieses Bild zu einem Meisterwerke ersten Ranges stempeln, ganz abgesehen von dem hohen kulturgeschichtlichen Werte, den es besitzt, indem es uns eine interessante Darstellung des gesellschaftlichen Lebens jener Epoche in den Hauptrepräsentanten des Adels, des Bürgertums und des Volkes vor Augen führt. Besonders herrlich sind die Gestalten der Ludovica Tornabuoni, der Gemahlin des Stifters, und der Ginevra di Benci, die als wirkliche Typen der vornehmen florentinischen Dame gelten können.

Die Madonna Ghirlandajos ist nicht mehr das krankhafte zarte Wesen, das wir bei Botticelli kennen lernten, sondern die hehre Himmelskönigin, die über allen menschlichen Schwächen hoch erhaben ist und allem Irdischen entrückt erscheint.

Lorenzo di Credi (1459—1537) ist der Maler weiblicher Zartheit

und Anmut. Seine weiche, graziöse Pinselführung kommt den von ihm mit Vorliebe dargestellten Sujets sehr zu gute.

Während sich in dem lebensfrohen, üppigen Florenz eine Kunst-



Fig. 84.
Domenico Ghirlandajo, Bildnis der Ludovica Tornabuoni.
Florenz, S. Maria Novella.

richtung entwickelt hatte, die, von einigen Schwankungen abgesehen, einem gesunden Realismus huldigte, war in dem stilleren *Perugia*, der Hauptstadt der umbrischen Landschaft, das weibliche Schönheitsideal, wie es Savonarola vorschwebte, in den zarten, weltfremden

Madonnen der sanften Mystiker, wie *Gentile da Fabiano*, erhalten geblieben.

Doch um die Mitte des 15. Jahrhunderts erstand in *Perugino* (1446—1524) ein Künstler, der nicht nur auf die Kunst seiner engeren Heimat, sondern auf die gesamte künstlerische Entwicklung seiner Zeit einen mächtigen Einfluß ausübte und der Welt in seinem Schüler Raffael eines der größten künstlerischen Genies aller Zeiten schenkte.

Ohne seine persönliche Eigenart zu verleugnen, verstand es Perugino, alle Vorzüge der florentinischen Schule in seinen Werken zu vereinigen, die sich durch Schönheit der Zeichnung, Glanz des Kolorits, Innigkeit und Tiefe der Auffassung und liebenswürdigste Anmut des Ausdruckes auszeichnen. Außer in diesen rein künstlerischen Eigenschaften liegt auch ein Hauptverdienst Peruginos in der Vervollkommnung der Maltechnik, indem er die Ölmalerei in einer Weise zur Anwendung brachte und Effekte damit erzielte, wie dies noch von keinem seiner Vorgänger erreicht worden war. Die satte und dabei durchsichtige Leuchtkraft und die intensive Wärme seines Kolorits erregten die allgemeine Bewunderung der Zeitgenossen.

Perugino neigt mehr zum lieblich Anmutigen als zum würdevoll Feierlichen. Er sucht seine vielseitige Begabung zu einem gemeinsamen Endziele, zur Erreichung des »Schönen« in Form und Inhalt zu konzentrieren.

Gegen Ende seiner Laufbahn verflachte der große Künstler leider allmählich und zwar hauptsächlich infolge der Überhäufung mit Aufträgen, die er größtenteils, unter Zuhilfenahme seiner Schüler, in oberflächlicher Behandlung zur Ausführung brachte.

Was nun die Darstellung der Frau in den Werken Peruginos betrifft, so ist der von ihm geschaffene Typus am besten in einem seiner Erstlingswerke, der »Madonna delle Grazie«, zu erkennen. Die Schöne, die ihm zu seinen Madonnenbildern, sowie zu anderen weiblichen Gestalten Modell gestanden, war die anmutige Chiara Fancelli, die Tochter eines Baukünstlers, die er im Jahre 1494 heimführte. Er liebte es, seine Frau, die er vergötterte, selbst zu schmücken und zu zieren und da er sehr geselliger Natur war, wußte er sein Atelier zum Rendezvous der schönen Frauenwelt Perugias



Fig. 85.
Domenico Ghirlandajo, Bildnis der Giovanna Tornabuoni.
Paris, Rodolphe Kann.

zu machen. So hatte er reichliche Gelegenheit, Studienmaterial für die Gestalten seiner Heiligenbilder zu sammeln, doch hütete er sich, um die religiösen Anschauungen seiner Landsleute nicht zu verletzen, die schönen Frauen seines Bekanntenkreises in naturalistischer Weise als Heilige zu malen, sondern er idealisierte dieselben stets mehr



Fig. 86.
Lorenzo di Credi, Madonna vor dem Kinde knieend.

oder weniger. Immerhin ist aber der umbrische Typus mit dem goldblonden gelockten Haar und dem zarten hellen Teint in seinen Gemälden vorherrschend.

Bernardino Betti, genannt *Pinturicchio* (1454—1513), ist ein Zeitgenosse und Schüler Peruginos. Er steht etwas mehr als dieser unter dem Einflusse der Florentiner, was namentlich in der größeren Eleganz



Fig. 87.
Perugino, Madonna mit dem Kinde. *Villa Borghese.*

seiner Malweise und der größeren Lebhaftigkeit in der Bewegung seiner Gestalten zum Ausdruck kommt. Er scheut sich auch nicht, Zeitgenossen in seinen Gemälden darzustellen, ohne sie zu idealisieren,

wie er dies beispielsweise in einem seiner Bilder mit der Lukrezia Borgia getan. Das Kolorit seiner in Tempera ausgeführten Gemälde ist kraftvoll und wahr. — Während, wie wir gesehen, auf der einen



Fig. 88.
Piero della Francesca, Herzogin Battista Sforza. *Uffizien.*

Seite die florentinische, auf der anderen die umbrische Schule um den Vorrang kämpften, hatte sich zwischen beiden eine eigene Gruppe gebildet, die, da sie Einflüsse von beiden Hauptschulen in sich aufnahm, als die *umbroflorentinische Schule* bezeichnet werden kann und

in Piero della Francesca, Melozzo da Forli und Luca Signorelli ihre bedeutendsten Vertreter fand.

Von diesen kommt hier namentlich *Luca Signorelli* (1441—1523) in Betracht, der nicht nur in der Beherrschung der malerischen Ausdrucksmittel, sondern auch in betreff der Lebendigkeit der Darstellung die Vorigen weit übertrifft und das, was ihm vielleicht an Gedankentiefe abgehen mag, durch eine äußerst geschickte Mache zu ersetzen versteht.

In seinem berühmten Wandgemälde im Dome zu Orvieto, das »Jüngste Gericht«, hat er, besonders im »Sturze der Verdammten«, Frauengestalten geschaffen, denen er, trotz der stürmischen Bewegung der Handlung, Formen von außerordentlicher Schönheit zu verleihen wußte. Seine bekleideten Frauenfiguren zeigen im Arrangement und in der Behandlung der Gewandung manche Härten, die den Gesamteindruck beeinträchtigen.

Einen nicht minder großen Einfluß hat *Piero della Francesca* (1420—1492) auf seine Zeitgenossen ausgeübt. Hauptsächlich ist es das für den Dom zu Arezzo gemalte herrliche Freskobild der hl. Magdalena, welches allgemeine Bewunderung erregte. Die Hauptfigur ist eine Gestalt, in welcher sich eine hoheitsvolle Auffassung mit einer gesunden, kernigen, echt volkstümlichen Schönheit vereinigt findet. Mit der rechten Hand hält sie den prachtvoll drapierten roten Mantel, dessen Überschlag das weiße Futter sehen läßt. Der Körper ist kräftig geformt; die Augen blicken ernst und würdevoll, der Mund ist fein geschnitten und die schwellenden Lippen scheinen noch unter einem letzten Liebeskusse zu erzittern. Unter seinen vorzüglichen weiblichen Bildnissen ist namentlich das der Herzogin Battista Sforza (Uffizien), sowie ein in der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand befindliches Frauenporträt zu erwähnen. Letzteres wird, unserer Ansicht nach mit Unrecht, von manchen dem Domenico Veneziano zugeschrieben.

Als die hervorragendste Schöpfung monumentaler Malerei des Meisters sind jedoch die Fresken in San Francesco zu Arezzo zu bezeichnen.

Besonders das Bild »Die Königin von Saba kniet vor dem Kreuzesholz« zeigt in den charakteristischen Gesichtszügen der Frauengestalten, in den großangelegten Formen, in der nicht zu

üppigen Fülle, sowie in der ruhigen Vornehmheit der Stellungen all die Eigenschaften, die wir an diesem großen Künstler bewundern.

Padua hat den Ruhm, in *Andrea Mantegna* einen Meister von hervorragender Bedeutung hervorgebracht zu haben. Er ist ein



Fig. 89.
Piero della Francesca (?), Bildnis einer jungen Bardi.
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

Künstler von großer Selbständigkeit und ausgesprochener Eigenart; er hat nichts von der etwas femininen Eleganz der Florentiner, noch von der zarten Anmut der umbrischen Meister an sich. Sein Genie ist durchaus männlicher Art; genaueste Naturbeobachtung,

scharfe Charakterisierung und strenge Wahrheitsliebe sind seine Haupteigenschaften.

Daher gelingen ihm auch männliche Porträts besser als die Dar-



Fig. 90.
Andrea Mantegna, Markgräfin Barbara von Brandenburg. *Mantua.*

stellung weiblicher Anmut und Schönheit. Seine Frauengestalten sind durchweg von blondem Typus mit blassem Teint, herbem Gesichtsausdruck, mäßiger Formenschönheit und etwas eckiger scharfer Linien-

führung. Von den wenigen weiblichen Bildnissen des Meisters ist wohl das der Markgräfin von Brandenburg (Mantua) das interessanteste.

Die *venezianische Schule* hielt sich ziemlich abseits von der all-



Fig. 91.
Bart. da Venezia, Weibliches Bildnis. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

gemeinen Kunstströmung und ging ihre eigenen Wege, ohne lange Zeit hindurch aber etwas Bedeutendes zu leisten. Eine ganz eigenartige künstlerische Individualität bekundet sich jedoch in den Werken von



Fig. 92.
Giov. Bellini, Madonna mit Kind. *Berlin, K. Gemäldegalerie.*

Bartolommeo da Venezia (nachweisbar um 1513), von dem nur vier bis fünf Werke bekannt sind, darunter das außerordentliche suggestive Frauenbildnis des Städelschen Kunstinstituts.

Unter dem Einflusse Mantegnas vollzog sich aber auch in der

Venezianer Schule ein Umschwung, der am besten in den Werken *Carlo Crivellis* (1439—1493) zum Ausdruck gelangt. Seine »Krönung



Fig. 93.
Giov. Bellini, Madonna. *Venedig, Accademia.*

Maria« in Mailand (Palazzo Brera) hat trotz aller Anmut noch ein archaistisches Gepräge, welches die in Venedig so lange traditionell



Fig. 94. Giov. Bellini, Madonna mit Kind, der hl. Katharina und der hl. Magdalena. *Venedig, Accademia.*

gewesene »griechische Art«, d. h. byzantinische Einflüsse, noch erkennen läßt und einigermaßen anachronistisch wirkt.

Antonello da Messina (1444—1493) war von Sizilien nach Venedig gekommen, nachdem er während eines längeren Aufenthaltes in den Niederlanden die Öltechnik erlernt und sich auch etwas von der gesunden, im Volksbewußtsein wurzelnden Realistik der nordischen Meister angeeignet hatte.

Diese beiden Eigenschaften verhalfen ihm rasch zu hohem Ansehen und kamen besonders bei seinen Porträts zur Geltung, die sich durch eine feine Charakteristik auszeichnen.

Von ungleich größerem Interesse für uns ist aber ein anderer Venezianer Meister, *Giovanni Bellini* (1427—1516), der, aus einer Künstlerfamilie stammend, der heimatlichen Kunst zu größtem Ruhme verholfen hat.

Durch den Glanz und Schmelz seines Kolorits, durch die hohe Vollendung in der Zeichnung und Modellierung seiner Gestalten und der abgeklärten, vornehmen Ruhe in der künstlerischen Auffassung schafft er Werke, welche der Kunst seiner Vaterstadt ihr eigentliches und bleibendes Gepräge verleiht.

Seine weiblichen Gestalten sind von einer edlen Schönheit, die etwas Erhabenes an sich hat. Dies kommt namentlich in den Madonnenbildern zum Ausdruck. Ohne das Menschliche zu verleugnen thront seine Maria doch weit erhaben über allem Irdischen als wahre Himmelskönigin.

Das Cinquecento.

All die Meister, deren Entwicklung wir bisher gefolgt sind und deren großes Können wir bewundert haben, sind jedoch trotz allem nur als Vorläufer jener Kunstheroen zu betrachten, die während des 16. Jahrhunderts (Cinquecento) in Italien erstanden und die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten.

In dieser Zeit hatte auch die schon seit mehr als einem Jahrhundert begonnene Emanzipation der Frau ihren Höhepunkt erreicht; sie hatte sich in geistigem Wettbewerb mit dem Manne eine Bildung angeeignet, die frei von jeder Pedanterie, dazu beitragen mußte, die

körperliche Schönheit durch geistigen Adel zu heben und ihr eine große Macht zu verleihen.

Nach der etwas derb sinnlichen Frauenverehrung, welche der romantisch überhitzten Verherrlichung durch die Minnesänger gefolgt war, wird der Frauenschönheit ein wirklicher Kultus entgegengebracht.

Die gesamte Bevölkerung schwärmt für eine stadtbekannte Schönheit, die Dichter widmen ihr begeisterte Lobhymnen, die Maler und Bildhauer werden nicht müde, sie in unsterblichen Meisterwerken zu verewigen. Philosophen und Schriftsteller bringen ihr unter ehrerbietigen Huldigungen die Erstlinge ihrer Musen dar und unterwerfen sich ihrem Urteile.

Sie ist die thronende Königin, die nicht nur den Mittelpunkt des verfeinerten gesellschaftlichen Lebens ihrer Zeit bildet, sondern auch die geistigen Bestrebungen in die von ihr vorgeschriebenen Bahnen leitet.

Und wie die Frau ihren Geist mit den schönsten Blüten der Kunst und Wissenschaft zu schmücken wußte, so verstand sie es auch in ihrer äußeren Erscheinung den geläuterten Geschmack der Zeit zur Geltung zu bringen.

Durch die Wahl der Stoffe, durch die Harmonie der Farben und durch das geschmackvolle Arrangement aller Teile ward die weibliche Toilette zu einem Kunstwerk an sich und zur herrlichsten Folie wirklich vornehmer Frauenschönheit.

Im 14. Jahrhundert war die Frauentaille verhältnismäßig kurz und die Trennung des Ober- und Unterkörpers kaum angedeutet. Das Kleid war nicht sehr weit und der Faltenwurf hart und steif. Im 15. Jahrhundert wird das Frauenkleid weiter, bauschiger und fällt in zahlreichen weichen Falten bis zu den Füßen herab; die Taille wird stärker betont, die Büste kommt besser zur Geltung und der Hals wird frei, wodurch eine ungezwungene Haltung des Kopfes ermöglicht wird. Die Ärmel sind weit, manchmal bauschig, manchmal flach, öfters von anderer Farbe als die Taille. Die kostbaren schweren Stoffe werden mit Stickereien und Pelzwerk verziert. Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts vergrößert sich der Geschmack in der weiblichen Bekleidung allmählich. — Interessant ist es in dieser Beziehung die etwas strenge Ansicht Firenzuolas über die Frauentracht zu hören. »Wie ihr wisset,« sagt er, »ist die rote Farbe gewöhnlich die

Feindin des Schimmers der schönen Wangen und der übrigen Körperteile von euch Frauen. Es würde mich wundern, wie sich überhaupt eine gefunden hat, die sich darin kleidete, wenn ich nicht sähe, daß heutzutage alles möglich ist, daß die Kunst, eine Frau zu schmücken, zu kleiden und zu frisieren, verloren gegangen ist, daß es Unsinn ist, wenn man ein Paar pelzgefütterte Ärmel an einem Kleide mit geschmacklosem Spitzenbesatz erblickt. Sehen die Trägerinnen nicht, daß dieses Futter die Ärmel schwer macht und die Spitzen sie als leicht erscheinen lassen, daß der Arm darin wie gelähmt erscheint? Was für einen reizenden Anblick gewährt ein Rumpf, der bis zum Halse hinauf in einer dicken Hülle ohne jede Andeutung der Körperform steckt! Nicht der ganze Körper friert, sondern nur die Arme vom Ellenbogen abwärts, die deshalb durch Pelzwerk geschützt werden. Was für eine Dummheit, Ungeschicklichkeit, Geschmacklosigkeit — und doch wird sie nachgeahmt, und doch sehen wir sie von denen begangen, die keine Ahnung von wahrer Schönheit haben.« (Gespräche über die Schönheit der Frauen; übersetzt von P. Seliger.)

In betreff der Haartracht herrscht die größte Freiheit, was dem Gesamtbilde weiblicher Schönheit natürlich nur zum Vorteile gereichen konnte, da es jeder Frau gestattet war, ihren individuellen Geschmack zur Geltung zu bringen. Manchmal waren die Haare bandartig, gelockt oder in Flechten geordnet; manchmal nach dem Scheitel zu in einen Knoten zusammengenommen, oder am Hinterkopf zu einem Kranze verschlungen oder auch, wie bei dem reizenden Bilde der Simonetta im Berliner Museum, an der Stirne und Schläfe wirr gelockt und in Flechten über die Schulter geworfen. Eine der am wenigsten glücklichen Neuerungen bestand darin, die Haare aufzuraffen und vorne einen Teil bis zur Wurzel abzurasieren, um die Stirne höher erscheinen zu lassen, wie dies beispielsweise an dem Porträt der schönen Ludovica Tornabuoni in dem berühmten Wandgemälde des Ghirlandajo ersichtlich ist. Eine solche Extravaganz durfte sich allerdings wohl nur eine derart feine und gefeierte Schönheit erlauben, da diese Haartracht bei einem gewöhnlichen Typus einfach abstoßend wirken würde. Häufig werden auch Blumen als Haarschmuck verwendet. Das Entblößen der Brust hatte im 15. Jahrhundert derartige Dimensionen angenommen, daß es nach unseren

heutigen Begriffen schwer verständlich ist, wie eine achtbare Frau sich so tief ausgeschnitten in der Öffentlichkeit zeigen konnte. Übertroffen wurden diese schamlosen Trachten nur noch im 18. Jahrhundert unter Ludwig XV. und Ludwig XVI., sowie zur Zeit des Directoires.

So war es denn nur freudig zu begrüßen, als im 16. Jahrhundert eine Wendung zum Besseren eintrat und die weiblichen Trachten, wenn auch nicht weniger prunkvoll und malerisch, so doch ehrbarer wurden.

Was speziell Deutschland betrifft, so braucht man nur die Gemälde der Meister jener Epoche, Holbein, Dürer, Cranach, zu betrachten, um sich eine genaue Vorstellung der weiblichen Trachten machen und den häufigen Wechsel der Mode verfolgen zu können. Bekanntlich begannen auch um diese Zeit in Deutschland die Volkstrachten sich zu entwickeln, die der weiblichen Mode manch neue Elemente zuführten und ihr ein eigenartiges Gepräge verliehen. — Eine Neuerung, die aus Spanien kam und wohl als Protest gegen die frühere sehr freie Entblößung des Halses aufzufassen ist, fand bald allgemein Anklang. Es war dies der spanische Kragen oder die Halskrause, anfangs wohl geeignet, die zarte Schönheit eines reizenden Frauenkopfes zu heben; später aber, als seine Dimensionen ins Extravagante ausarteten, sah der Kopf aus, als ob er auf einem riesigen Präsentierteller serviert würde, auch war ihm jede freie Bewegung benommen.

Als dann zu guter Letzt auch noch der französische Reifrock aufkam und in raschem Siegeszug alle Länder eroberte, da war es um die künstlerisch schöne Frauentracht der Renaissance geschehen und der Einführung der geschmacklosesten Übertreibungen Tür und Tor geöffnet.

Doch wir wollen diesen, zum Verständnis besonders der weiblichen Bildnismalerei notwendigen Exkurs nicht zu weit ausdehnen und zu jenen Malern des 16. Jahrhunderts zurückkehren, in deren Werken die Darstellung weiblicher Schönheit einen so hervorragenden Platz einnimmt.

Die großen Künstler des Cinquecento beschränken sich aber nicht auf die Wiedergabe der äußeren Vorzüge der Frau; sie feiern in ihr nicht nur die Schönheit, Anmut und Würde, sondern bringen auch deren geistige Selbständigkeit zum Ausdruck, indem sie den letzten Geheimnissen der Frauenseele nachspüren und sie zu ergründen suchen. Sie dringen mit bewunderungswürdigem Scharfblick in die Gedanken- und

Empfindungswelt dieses komplizierten Wesens ein, dessen mannigfache Widersprüche sie in einer künstlerischen Synthese zu vereinigen und auszugleichen suchen, um so in ihren Werken die Resultate ihrer Untersuchungen und ihrer Studien der erstaunten Welt vor Augen zu führen.

Ein ewig grübelnder, sinnender Philosoph eröffnet die glänzende Reihe dieser Kunstgewaltigen: *Leonardo da Vinci,* ein Schüler Verrocchios. Geboren 1452 in dem toskanischen Flecken Vinci, gehörte er schon mit 20 Jahren der Malergilde in Florenz an. Sein nimmer rastender Geist beschäftigte sich nicht nur mit Fragen der Kunst — er war Maler, Bildhauer und Architekt —, sondern auch das Gebiet der exakten Wissenschaften, besonders Mathematik und Mechanik, zog ihn mächtig an und auch in diesen Fächern entfaltete er eine bahnbrechende Tätigkeit. Außerdem war er ein bedeutender Naturforscher, Anatom und Schriftsteller, was ihn aber nicht hinderte, auch als Staatsmann seinem Vaterlande Dienste zu erweisen und seine Umgebung als geistvoller Gesellschafter zu entzücken.

Es ist klar, daß es einem so tief und vielseitig veranlagten Geiste nicht genügen konnte, die Natur zu beobachten und die Resultate dieser Beobachtungen künstlerisch zu verwerten; er mußte tiefer in das Wesen alles Seins eindringen und die Ursachen der Wirkungen ergründen, die an der Oberfläche des Lebens in die Erscheinung treten. Ihm war, um mit Goethe zu reden, »das Äußere einer organischen Natur nichts anderes, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Äußere, die Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten inneren Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbt ein Inneres wird.«

Dies ist bei den Werken Leonardos in hervorragendem Maße der Fall und namentlich in seinen Frauenbildnissen, von denen leider nur einige wenige erhalten sind, findet diese Auffassung ihren vollendetsten Ausdruck. — Leonardo hat eine äußerst interessante Abhandlung geschrieben »Wie man die Frauen malen muß«, und darin die ganze Schärfe seiner großen Beobachtungsgabe und die ganze Tiefe seines alles umfassenden Geistes bekundet. Von den vielen Vorschriften, die sich in dieser Abhandlung finden und welche auch unsere modernen Maler mit Nutzen befolgen, wollen wir nur einige herausgreifen.

»Die Draperie sei,« sagt Leonardo da Vinci, »so angeordnet, daß

sie nicht aussieht wie ein Kleid ohne Körper, d. h. ein Haufen von Stoffen oder abgelegter Kleider ohne Halt, wie man es bei mehreren



Fig. 95.
Leonardo da Vinci, La belle Ferronière. *Louvre.*

Malern sieht, die sich darin gefallen, eine große Menge Falten anzubringen, welche ihre Figur stören, ohne daß sie an den Zweck denken, für welche die Stoffe gemacht wurden und der darin besteht, zu

bekleiden und in anmutiger Weise die Teile des Körpers zu bedecken, auf dem sie sich befinden.«

Wie andere große Meister des Porträts scheint auch Leonardo nicht nach Erreichung einer absoluten Ähnlichkeit gestrebt zu haben. So wissen wir, daß, als die Markgräfin Isabella d'Este das berühmte von Leonardo gemalte Bildnis der Cecilia Gallerani, Mätresse Ludovico Moros, sehen wollte, diese ihr am 29. April 1498 von Mailand aus schrieb: »Ich schicke es Ihnen und möchte es lieber schicken, wenn es mir ähnlich wäre.«

Unter den weiblichen Bildnissen des großen Meisters nimmt die im Louvre befindliche »Mona Lisa« oder »Gioconda« (Gattin des Francesco del Giocondo) unstreitig den hervorragendsten Platz ein, wie es überhaupt den besten Frauenbildnissen aller Zeiten zuzurechnen ist.

Über dieses Bild mit seinem geheimnisvollen, sphinxhaften Lächeln, dessen Banne man nicht mehr entrinnen kann, sobald man einmal sich seinem faszinierenden, suggestiven Zauber hingegeben, ist schon so vieles geschrieben worden, daß es müßig erscheint, dem bereits Gesagten noch Neues hinzufügen zu wollen. Unsere freundlichen Leserinnen wollen uns jedoch gestatten, das Urteil einer Frau von Geist und Geschmack hier anzuführen.

Georges Sand, die berühmte Schriftstellerin und Freundin Alfred de Mussets, äußert sich folgendermaßen: »Für uns ist die Gioconda das idealisierte Porträt einer reizenden Frau, und das große Geheimnis dieser undefinierbaren Ruhe, die fast schreckhaft wirkt, wie alles was wesenlose Kraft ist, besteht in einem Gefühle, welches viel weniger in ihr selbst vorhanden ist als in der Seele des Malers. Er hat da etwas vollbracht, was vor ihm schon alle wirklichen Künstler taten; er hat seine eigene Gewalt auf ein Werk übertragen in dem Glauben, sie in der Seele seines Modells entdeckt zu haben. Das Gefühl des Schreckens, welches wir stets empfanden, wenn wir ein Bildnis des Meisters, und die Gioconda insbesondere, betrachteten, kam aber einfach daher, daß wir durch diese Gestalten hindurch das Genie, die Seele des Künstlers erblickten. Es existiert in Florenz ein Medusenkopf von Leonardo da Vinci, der eine Art Faszination ausübt ... Die Gioconda mit ihrem sanften Lächeln ist ebenso schreckhaft wie diese Meduse.«



Fig. 96.
Leonardo da Vinci, Mona Lisa. *Louvre.*

Das Bild der Mona Lisa, an dem Leonardo vier Jahre lang gearbeitet hat, setzt ja als Porträt naturgemäß ein Modell voraus; aber wir müssen der französischen Schriftstellerin darin beipflichten, daß die schöne Frau des Giocondo nicht all das besessen haben mag, was der Künstler uns in ihrem Porträt darbietet und daß er wohl in die Tiefe der eigenen Seele hinabgestiegen ist, um Schätze und Erfahrungen, die dort schlummerten, zu heben und sie der staunenden Welt in dieser Synthese des weiblichen Wesens darreichen zu können.

Es ist dies nicht das Porträt einer Frau, sondern das Porträt der Frau, das mit seiner unendlichen Schönheit eine unendliche Weisheit und Wahrheit verbindet.

Wenn Georges Sand die Gioconda als Meduse hingestellt, so möchten wir sie eher einer Sphinx vergleichen, unter deren Maske von Schönheit sich lauernd all das Beunruhigende und Schreckhafte verbirgt, das in einer dämonischen Frauenseele schlummern kann, die, wenn durch die Leidenschaft geweckt, »mit Entsetzen Scherz treibt« und mitten aus der zärtlichsten Liebe zum glühendsten Hasse überzugehen vermag.

Die tiefe Lebenswahrheit dieses Bildes erstreckt sich aber nicht nur auf den Gesichtsausdruck, sondern auch in der ganzen Haltung, und vor allem in der Behandlung der Hände kommt die persönliche Eigenart zur Geltung. Die Hände sind nicht mehr als etwas Nebensächliches behandelt, »sie leben und sprechen«. Nicht weniger stimmungsvoll ist der landschaftliche Hintergrund gehalten, der wie ein zarter, duftiger Schleier das Ganze umschlingt und zu einer herrlichen Gesamtwirkung vereinigt.

Ein anderes im Louvre befindliches Frauenbildnis Leonardos, »La belle Ferronnière«, stellt nach einen eine Herzogin von Mantua, nach andern die Geliebte Franz I. dar. Wie dem auch sei, wir haben hier wieder ein Bild von geheimnisvollem Reize vor uns. Der Blick ist von einer wunderbaren Tiefe, die Nase bildet eine edle, reine Linie, die hohe Stirne ist mit einem Diamanten geschmückt. Das Gesicht zeigt, im Bewußtsein seiner sieghaften Schönheit, den Ausdruck kalt berechnender Sinnlichkeit, stolzer Verachtung und spöttischer Überlegenheit. In der Ausführung bekundet der Meister eine souveräne Sicherheit der Zeichnung und sein Kolorit ist von großer malerischer Wirkung.

Ein in Petersburg befindliches, nacktes weibliches Brustbild zeigt dasselbe rätselhafte Lächeln, das wir an der Mona Lisa bewundern und wird vielfach, nicht ohne Berechtigung, als eine Vorstudie zu dieser betrachtet. Von geradezu bezaubernder Liebenswürdigkeit ist das hier als Tafel eingefügte Bildnis einer jugendlichen mailändischen Prinzessin.

Das Kompositionstalent Leonardos kommt in zweien im Louvre befindlichen Heiligenbildern im hohen Maße zur Geltung. Das eine ist die »Madonna in der Felsgrotte«, das andere »Die hl. Anna selbdritt«. Beide sind Meisterwerke ersten Ranges und zeigen auch in den Gestalten der Madonna und der hl. Anna jene vollendete und zur höchsten Entwicklung gelangte Weiblichkeit, deren Darstellung Leonardo zu einem der größten Frauenmaler aller Zeiten stempelt. Er starb 1519.

Von seinen Schülern ist besonders *Cesare da Sesto* zu erwähnen, von dem das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt eine reizende hl. Katharina besitzt.

Während Leonardo von Mailand aus seinen überwältigenden Einfluß allenthalben auf seine Zeitgenossen ausübte, war auf italischem Boden ein anderer Künstler erstanden, der als die gigantischste Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst überhaupt bezeichnet werden muß: *Michel Angelo Buonarotti* (1475—1564). Dieser Kunsttitan war wohl ein Schüler Ghirlandajos, des feinsinnigen Koloristen, doch läßt sich in seinen kraftvoll monumentalen Schöpfungen kaum eine Spur von Einfluß seitens seines Lehrmeisters erkennen. Sein Genie tritt vollkommen unvermittelt in die Erscheinung, und wie er sich rühmen kann, keinen Vorgänger zu haben, so ist es auch keinem späteren Künstler jemals gelungen, ihn an Kraft des Ausdrucks und Tiefe der Empfindung zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen.

Gleich Leonardo da Vinci ist er ein alles umfassender Geist, aber während der geniale Leonardo trotz seiner vielfältigen Tätigkeit noch Zeit fand, die Blüten und Blumen zu pflücken, die auf seinem Lebenswege sproßten, hat der große Michel Angelo schon frühzeitig des Daseins Kümmernisse kennen gelernt, und wie er in der Kunst in einsamer Größe dasteht, so war er auch im Leben ein Einsamer. Den mildernden Einfluß edler Weiblichkeit lernte er niemals kennen, und erst an seinem Lebensabend, als er in der bereits fünfzigjährigen

Vittoria Colonna eine kongeniale Frauennatur kennen lernte, wurde er von einer verzehrenden Liebesleidenschaft erfaßt, der er manchmal in glühenden Versen Ausdruck verlieh. Diese unglückliche, unerwiderte



Fig. 97.
Cesare da Sesto, Hl. Katharina von Alexandrien. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

Liebe des alternden Meisters verdüsterte die letzten Jahre seines Lebens und in schmerzbewegten Worten rief er oft den Tod herbei.

Es ist klar, daß eine derart veranlagte Künstlernatur nicht geeignet war, die subtilen Feinheiten der Frauenseele zu ergründen, wie dies

Leonardo getan, und daß es ihr nicht genügen konnte, ihre Kunst in den Dienst der Verherrlichung weiblicher Anmut und Grazie zu stellen.

Michel Angelo hat wohl weibliche Gestalten geschaffen, aber



Fig. 98. Michel Angelo, Die Erschaffung der Eva. *Sixtinische Kapelle.*

dieselben sind zumeist als höhere Symbole aufzufassen, die einen gewollten und bewußten Ausdruck vermitteln. Seine Pietà, seine Eva, seine Sibyllen, seine Parzen, die Gestalten von Tag und Nacht



Fig. 99.
Michel Angelo, Die drei Parzen. *Pitti.*

sind keine Frauengestalten an sich, sondern dienen nur als ein formales Ausdrucksmittel zur Verkörperung der Ideen des Meisters.

Während bei Michel Angelo auch in seinen Gemälden der Plastiker immer im Vordergrunde steht, ist sein großer Rivale *Raffael Santi* (1483—1520) vor allem Maler. Er hat weder die Geistes-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 100.
Raffael Santi, Die Sixtinische Madonna. *Dresden, K. Gemäldegalerie.*

tiefe eines Leonardo noch die gewaltige Monumentalität eines Michel Angelo und doch ist er nicht weniger groß als diese beiden.

Während diese, ihrer Zeit vorauseilend, neue Wege suchen und die Welt durch die Macht ihres Genies bezwingen, erscheinen die

Werke Raffaels in ihrer edlen Harmonie als eine umfassende Synthese alles dessen, was die früheren Zeiten an reiner Schönheit hervorgebracht haben.

Die ganze geistige und seelische Veranlagung Raffaels ließ ihn als den prädestinierten Frauenmaler erscheinen. Müntz sagt von ihm, er schiene extra auf die Welt gekommen zu sein, um Madonnen und Engel zu malen und in der Tat hat er besonders in seinen Darstellungen der hl. Jungfrau ein Urbild weiblicher Schönheit geschaffen, das in seiner vergeistigten und doch nicht wesenlosen Anmut vorher niemals erreicht und auch später kaum jemals übertroffen wurde.

Bereits als er noch im Atelier und unter dem Einflusse Peruginos in dem stillen, sittenstrengen Umbrien die ersten zaghaften Versuche zur Erreichung seiner künstlerischen Selbständigkeit machte und in Ermanglung eines weiblichen Modelles einige seiner Mitschüler veranlaßte, ihm zu seiner Madonna zu sitzen, konnte man das zukünftige Genie erkennen, das nicht nur dem Meister gleichkam, sondern ihn auch bald noch übertraf, wie ein Vergleich seiner »Sposalizio« mit dem gleichnamigen Gemälde Peruginos beweist. Es ist nicht nur vollendeter in der Form, sondern auch reicher und vielfältiger in der Wiedergabe des geistigen Inhaltes, wodurch in der Darstellung eine größere Lebendigkeit und in der Auffassung eine ausgeprägtere Eigenart erzielt wird.

Die Frauengestalten dieser ersten Epoche zeigen durchgehend einen ausgesprochenen umbrischen Typus von großer Feinheit, Sanftmut und einem leichten Zuge ins Träumerische.

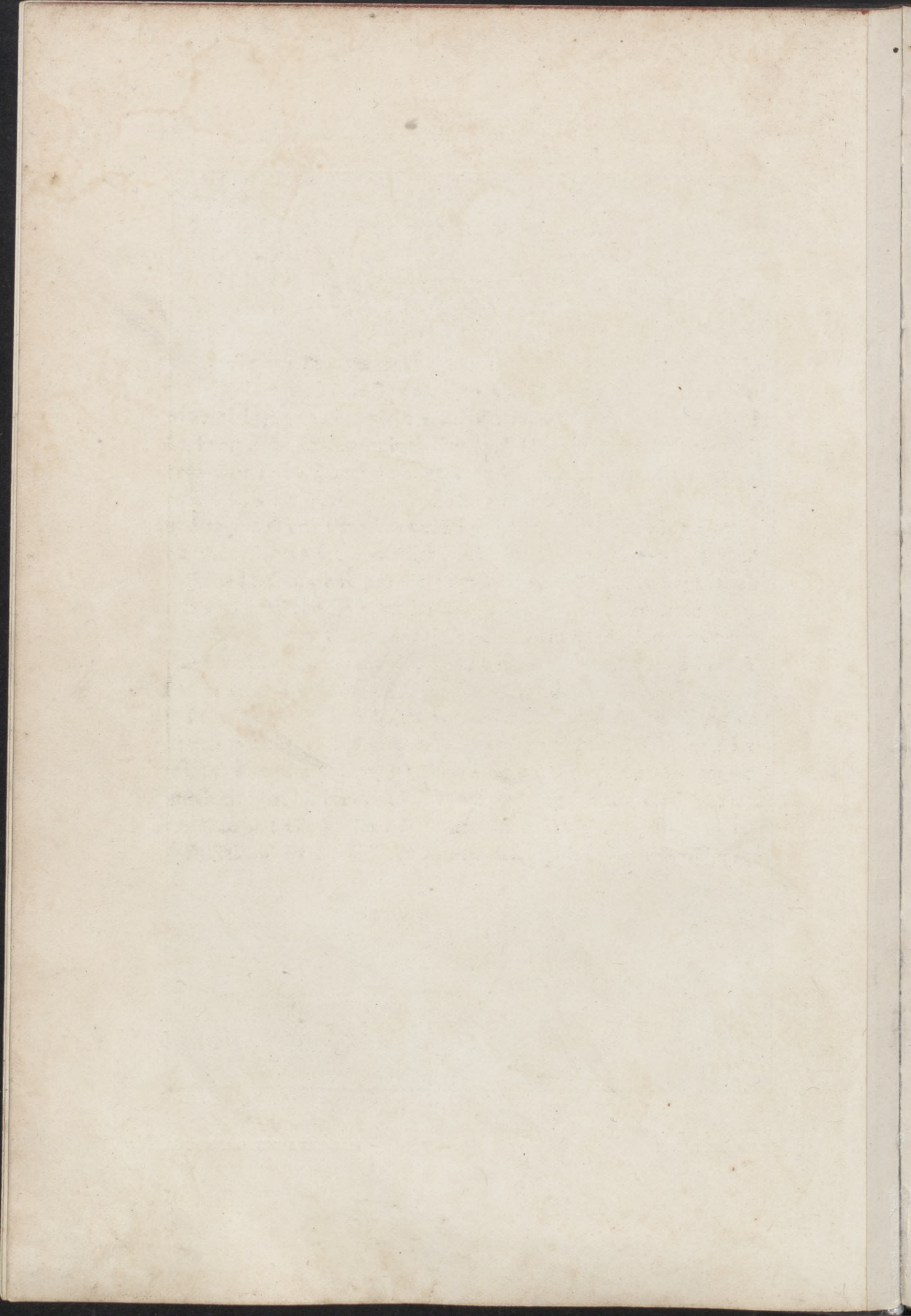
Als Raffael um das Jahr 1505 nach Florenz kam, wurde in dieser lebensfrohen Kunststadt sein empfängliches Herz manchen Einflüssen ausgesetzt. So schwärmte er in platonischer Liebe für eine der berühmten Schönheiten der Stadt, Maddalena Strozzi, während ihn zu gleicher Zeit ein zartes Verhältnis mit einer jugendlichen Schönen aus dem Volke in seinem Banne hielt. In künstlerischer Beziehung fand er in den Werken des Ghirlandajo und Leonardo da Vinci reichliche Anregung, ohne sich aber dadurch verleiten zu lassen, seine persönliche Eigenart auch nur im mindesten preiszugeben.

In Florenz entstand innerhalb eines Zeitraumes von drei Jahren (1505—1508) eine ganze Reihe von Madonnenbildern, aus



Pitti

RAFFAEL SANTI — MADONNA DEL GRANDUCA



denen die vollständige Befreiung vom Einflusse Peruginos ersichtlich ist.

Die Madonna aus dieser florentinischen Epoche zeigt uns das Bild einer lieblich erblühten Mädchenknospe, die zwar noch nicht zur vollen Reife und Entwicklung gelangt ist, aber doch eine zarte Verkörperung der jungfräulichen Gottesmutter darstellt.



Fig. 101.
Raffael Santi, Der Sündenfall. *Vatikan.*

Im Jahre 1509 wurde er vom Papste Julius II. nach Rom berufen, um die Stanzen des Vatikans mit Gemälden zu schmücken. Dieser Aufenthalt in der ewigen Stadt rief eine vollständige Umwälzung in der künstlerischen Entwicklung Raffaels hervor, nicht nur, daß er, der bis dahin fast nur Bilder religiösen Inhaltes oder Ebenbildnisse geschaffen hatte, jetzt an die Bewältigung großer Aufgaben philosophischen Inhaltes herantreten sollte, sondern auch dadurch, daß ihm hier, mehr als in Florenz, Gelegenheit geboten wurde, die aus-

gegrabenen Meisterwerke der Antike zu studieren, was sein für Eindrücke aller Art empfängliches Gemüt aufs mächtigste beeinflussen mußte.

Mit der idealen Begeisterung, die seinen Genius auszeichnet, ging er an die ihm gestellten Aufgaben heran, und indem er die sich ihm in den Weg stellenden Schwierigkeiten überwand, verstand er es seiner Kunst weitere Gebiete zu erschließen.

Die neuen Einflüsse machten sich auch in seinen weiblichen Gestalten, die uns hier vorzugsweise interessieren, in auffallender Weise geltend. Der weibliche Typus, dem wir in den römischen Arbeiten des Santi begegnen, ist nicht mehr die holde, halberschlossene Mädchenknospe seiner Florentiner Epoche. Hier in Rom ist das Weib zur vollen Entwicklung gelangt und teils unter dem Einflusse der Antike, teils als Verwirklichung eines individuellen Schönheitsideals, zu dem die »Fornarina« das Urbild geliefert, entsteht ein Frauentypus von vollendetster künstlerischer Reife und höchster Vollkommenheit.

Seine Madonnen zeigen nicht mehr ausschließlich das jungfräulich-mütterliche Wesen, verbunden mit einer genrehaften Anmut und Lieblichkeit. Es tritt jetzt eine, jedenfalls durch die Antike gewonnene Hoheit und Erhabenheit hinzu, welche die Gottesmutter zur Himmelskönigin erhebt.

In seinen religiösen Sujets vermeidet Raffael die Darstellung des nackten weiblichen Körpers aufs sorgfältigste (nur Adam und Eva machen eine Ausnahme), während er in Kompositionen mythologischen oder historischen Inhaltes keineswegs darauf verzichtet und denselben mit der größten Meisterschaft behandelt.

Auffallend ist es, daß der Meister auch noch in Rom den blonden Typus bevorzugt, trotzdem seine Geliebte, die schöne »Fornarina«, die ihm ja auch zu seinen Madonnenbildern das Modell lieferte, brünett war. Nur die Sixtinische Madonna hat braunes Haar.

Welchen Einfluß die Fornarina, die Bäckerstochter aus Trastevere, auf des großen Urbinaten Kunst und Leben ausgeübt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Manche wollen sie ganz in das Gebiet der Legende verweisen; aber wenn auch manches aus dem Liebesroman des großen Künstlers unbedingt in das Reich der Phantasie gehört, so ist doch an der Existenz einer Geliebten Raffaels nicht zu zweifeln, und Vasari berichtet ausdrücklich von einem Mädchen, das der



Fig. 102.
Raffael Santi, Fornarina. *Rom, Pal. Barberini.*

Künstler geliebt habe, das bei ihm wohnte und dem er bis ans Ende seines jungen Lebens zugetan gewesen.

Außerdem existiert in der Galerie Barberini ein von ihm selbst

gemaltes Bildnis des schönen Mädchens. Der Kopf ist reizend, aber ohne tieferen Ausdruck, Augen und Brauen sind schwarz, der Teint leicht bräunlich, um das tiefschwarze Haar ist ein buntes Tuch geschlungen. Sie ist sitzend dargestellt, der herrliche, von jugendlicher Kraft und Fülle strotzende Oberkörper ist enthüllt, während der Schoß mit einem in reichen Falten herabhängenden roten Tuch bedeckt ist. Die Rechte hebt in einer schamhaft-keuschen Bewegung einen weißen durchsichtigen Schleier zur Brust empor, während die Linke auf den Knieen ruht. Den linken Oberarm umspannt ein schmaler Goldreifen, auf dem die Worte stehen: »Raffael Urbinas«. Trotz dieser Signatur ist das Bild von neueren Forschern nicht als Werk Raffaels anerkannt worden.

Nicht besser erging es dem in den Uffizien in Florenz befindlichen und lange Zeit als Porträt der »Fornarina« geltenden Frauenbildnis, das jetzt definitiv als ein Werk Sebastiano del Piombos bezeichnet wird, dessen glühendes Kolorit auch nichts mit der zarten Farbengebung Raffaels gemein hat.

Ein Brustbild von bezaubernder Anmut, das noch dadurch, wie Lübke sagt, an Reiz gewinnt, daß es offenbar als Vorstudie zur »Sixtinischen Madonna« diente, ist die »Donna Velata« (Frau mit dem Schleier), in der auch mit aller Wahrscheinlichkeit die echte Fornarina zu erblicken ist. Während das Bild aus der Galerie Barberini ein zwar schönes, aber durchaus geistloses Geschöpf darstellt, sehen wir in der »Donna Velata« eine Römerin von edelstem Typus und anmutigsten Formen, durchaus würdig, von dem großen Urbinaten geliebt zu werden. Die herrliche Frauengestalt ist in hellen Damast gekleidet, die Rechte ruht am goldverbrämten Mieder.

In seinen weiblichen Porträts strebt Raffael eine möglichst große Naturwahrheit an durch Wiedergabe von Temperament und Charakter der dargestellten Persönlichkeit. Er geht jedoch nicht darauf hinaus, psychologische Rätsel zu lösen oder gar die zu porträtierende Schöne durch den Abglanz seiner eigenen großen Seele zu verklären, wie er dies bei seinen zahlreichen Madonnenbildern getan. Als Beispiel hierfür mag das Bildnis der Maddalena Doni gelten.

Wenn man bedenkt, welche Summe an Arbeit Raffael allein schon als Maler geleistet, und erwägt, daß er sich auch als Bildhauer

versuchte und nach Bramantes Tod zum päpstlichen Baumeister ernannt wurde und schließlich noch die Ausgrabungen des alten Rom zu überwachen hatte, so ist es nicht zu verwundern, daß der große



Fig. 103.
Raffael Santi, Donna Velata. *Pitti.*

Künstler, der ohnehin von zarter Konstitution war, all diesen Anstrengungen und der damit verbundenen Arbeitslast schließlich unterliegen mußte. Als er sich dann noch bei den Ausgrabungen ein



Fig. 104.
Raffael Santi, Bildnis der Maddalena Doni. *Pitti.*

Malariafieber zuzog, war seine Lebenskraft gebrochen; er wurde in der Blüte des Alters und im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten der Kunst durch den Tod entrissen.

Während seines Aufenthalts in Florenz hatte Raffael einen Künstler kennen und schätzen gelernt, dem er sogar in koloristischer Beziehung manche Anregung verdankte. Es war dies *Fra Barto-*



Fig. 105.
Andrea del Sarto, Madonna delle Arpye. *Uffizien.*

lommeo (1475—1517). Dieser Maler, der sich in jungen Jahren ganz dem Kultus antik-heidnischer Formenschönheit hingegeben, ging nach Savonarolas Tod, der eine mächtige Wirkung auf sein empfängliches Gemüt ausgeübt hatte, ins Kloster und suchte in der Darstellung der

»thronenden Madonna« einerseits Vergebung für seine als Irrungen erkannte Jugendwerke, anderseits aber ein Motiv zur Verwirklichung eines tief empfundenen Schönheitsideales, das er mit großer Meisterschaft und höchstem malerischen Reize zur Geltung brachte.

Von diesem Meister indirekt beeinflußt erscheint *Andrea del Sarto* (1486—1531), der auch neben den größten seiner Zeit Beachtung verdient. Er ist vor allem Kolorist und dieser Eigenschaft werden alle anderen Rücksichten untergeordnet.

Die Schöpfungen dieses Künstlers sind von ungleichem Werte, wie denn auch sein ganzes Leben ein unstetes war. Seine Wandgemälde gehören zu dem Besten, was in Florenz in diesem Genre geleistet wurde und auch unter seinen Tafelbildern finden sich wirkliche Meisterwerke.

Seine künstlerische Auffassung ist voll gesunder Kraft mit einem Zug ins Michelangeleske »Übermenschliche«; jede Sentimentalität ist ihm fremd und auch sogar in seinen Heiligenbildern ist eher eine gewisse materielle Sinnlichkeit als strenge Aszese oder weltentrückte Schwärmerei zu erkennen.

Auf diesen Künstler, der in manchem seiner Werke, wie z. B. in der »Madonna delle Arpye (Uffizien, Florenz), den Vergleich mit einem Raffael aushalten kann, könnte der Ausspruch Michelets: »La femme c'est la fatalité« Anwendung finden.

Für ihn wurde das Weib wirklich zum Verhängnis, sie leitete und beherrschte ihn im Guten und im Bösen. Lukrezia del Fede hieß die Frau, die er nach dem Tode ihres ersten Gatten im Jahre 1512 heimführte. Sie war ein schönes Weib, wie aus den Werken des Meisters hervorgeht, der sie in fast all seinen Kompositionen, religiösen sowohl als weltlichen, darstellte. Sie zeigt einen mehr römischen als florentinischen Typus und das Suggestive ihres Wesens, dessen verhängnisvollem Einflusse Andrea del Sarto nicht nur die Schädigung seines künstlerischen Ruhmes, sondern auch seiner Ehre zu verdanken hatte, kommt in manchen seiner Bilder zu ergreifendem Ausdruck.

Sodoma (1477—1549). Als Raffael nach Rom berufen wurde, um die Stanzen zu malen, waren die Wandgemälde im Siegelsaale bereits zum großen Teile von einem anderen Künstler fertiggestellt, dessen Leistungen jedoch nicht befriedigt hatten und beim Ein-

treffen des großen Urbinaten beseitigt wurden. Der Künstler, dem dies schmerzliche Mißgeschick widerfuhr, war Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma.

Er ließ sich durch diese Kränkung jedoch nicht entmutigen, son-



Nach einem Kohledruck von Braun, Clément u. Co., Dornach i. E.

Fig. 106.
Andrea del Sarto, Bildnis der Frau des Künstlers. *Madrid, Prado.*

dern arbeitete unverdrossen weiter, um sich zu einer vollendeten künstlerischen Selbständigkeit durchzuringen, was ihm auch nach einigen Jahren rastloser Tätigkeit in solchem Maße gelang, daß er wieder auf der Stätte seiner ersten Mißerfolge erscheinen und sich sogar im Wettbewerb neben Raffael sehen lassen konnte.

Zu besonderer Berühmtheit gelangten seine Malereien in der Farnesina, die zuerst Sebastiano del Piombo, dann Raffael in Auftrag gegeben wurden, von denen der Vielbeschäftigte jedoch nur eines, die »Galatea«, auszuführen vermochte, so daß die Herstellung der übrigen Sodoma anvertraut werden mußte.

Außer diesen Wandgemälden antik-mythologischen Inhaltes beschäftigte er sich jedoch nach seiner Rückkehr nach Siena, seinem ständigen Aufenthaltsorte, fast nur mehr mit Gemälden religiösen Inhaltes, in denen er sich seiner etwas schwärmerischen Stimmung hingeben konnte.

Als besonders bemerkenswert verdient in dieser Beziehung seine »Verzückung der hl. Katharina« bezeichnet zu werden, die von einer außerordentlich suggestiven Wirkung ist, deren sich auch der skeptischste Beschauer nicht leicht entziehen kann.

Das Wirken des Meisters, dem die Anerkennung schließlich nicht versagt blieb, zog viele Künstler nach Siena und ließ das dort seit dem 15. Jahrhundert fast erloschene Kunstleben wieder neu aufblühen.

An dem kleinen Fürstenhofe Ferrara, in der blühenden Landschaft zwischen der Adria und den Apenninen, hatte die Pflege des Schönen von jeher eine Heimstätte gehabt. Hier war es, wo *Dosso Dossi* (1479—1542) seine von Licht durchfluteten farbensprühenden Bilder malte. Seine »Circe im Walde« (Galerie Borghese) ist ein poesievolles Werk, welches Burckhardt mit Recht eine »lebendig gewordene Zaubernovelle« nennt. In derselben Galerie befindet sich auch seine »Nymphe Kallisto«, ebenfalls ein Werk von tief poetischer Empfindung; auch die Halbfigur einer lesenden hl. Katharina fesselt die Aufmerksamkeit des Beschauers. In der Galerie Doria-Pamfili finden wir die »Vanozza«, eine Heldin aus dem Gedichte des Ariosto, ganz im Geiste des großen Dichters empfunden.

All die hervorragenden Eigenschaften des Künstlers kommen auch in seinen religiösen Bildern zum Ausdruck, wie beispielsweise in der »Madonna von San Andrea«, jetzt in der städtischen Gemäldesammlung von Ferrara, die sich durch eine äußerst gelungene Komposition und einen freudigen Schwung auszeichnet, der die Herzen erhebt und mit ruhiger Heiterkeit erfüllt.

Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), »der Maler des Lichtes«, kann als Darsteller weiblicher Anmut und Schönheit unter



Fig. 107.
Correggio, Madonna. *Uffizien.*

die größten Meister aller Zeiten gerechnet werden. Niemand hat es besser verstanden als er, seinen Frauengestalten jene blühende Jugendfrische zu verleihen, deren Zauber von einem unwiderstehlichen Reize

ist. Seiner von glühendem Schönheitssinn erfüllten Seele lag natürlich der antik-römische Stoffkreis am nächsten, den er denn auch mit größter Freiheit behandelte.

Er war schon im Alter von vierundzwanzig Jahren ein hochberühmter Meister und hatte bereits damals eine bedeutende Anzahl größerer Werke wie Kuppelausmalungen (Dom zu Parma) und Altarwerke vollendet. Um diese Zeit malte er auch für das Nonnenkloster S. Paolo in Parma Fresken mit Sujets aus der heidnischen Mythologie. Hier sehen wir die jungfräuliche Gestalt der Diana, kaum verhüllt durch ein lichtes Gewand, auf ihrem von Hindinnen gezogenen Wagen durch die Lüfte ziehen. Die frommen Nonnen scheinen an dieser poesievollen Darstellung aus der heidnischen Welt des Altertums keinerlei Anstoß genommen zu haben, es ist vielmehr anzunehmen, daß die Äbtissin des Klosters, Donna Giovanna, eine Dame von hervorragender humanistischer Bildung, dem Künstler bei der Wahl des Stoffes mit ihrem Rate zur Seite stand.

Ein für den religiösen Stil des Künstlers außerordentlich charakteristisches Werk ist die »Incoronata« (Parma, Bibliothek), eine von himmlischer Verzückung und schwärmerischer Inbrunst erfüllte jugendliche Frauengestalt, die aber trotz aller Verklärung eines gewissen sinnlichen Reizes nicht entbehrt, der nicht ganz in die Stimmung hineinpaßt. Dies ist übrigens bei all seinen Heiligenbildern der Fall, wie bei der schönen »Madonna mit dem hl. Franziskus«, bei der »Anbetung der Hirten« und der Madonna mit dem hl. Hieronymus. Auf diesem letzteren Bilde befindet sich eine Magdalena, die vielleicht das Vollendetste darstellt, was Correggio an weiblichem Liebreiz und zarter Jugendanmut gemalt hat. Die reuige Sünderin, der viel vergeben wurde, weil sie viel geliebt hatte, ist in ihrer Zerknirschung noch immer ein verführerisch schönes Weib, das die Evanatur noch nicht ganz abgestreift hat.

Im Museo Nazionale in Neapel befindet sich die durch Restaurierungsarbeiten zwar arg entstellte, aber echte »Zingarella«, die reizende kleine Madonna, die sich, am Boden sitzend, über das Jesuskind herabbeugt mit einem holden Lächeln und einem Blicke voll mütterlichen Glückes das Kindlein betrachtend. Oben im Palmen-



Fig. 108.
Correggio, Io empfängt den Kuß Jupiters. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

dickicht schwebende Engel vervollständigen die Idylle, die voll inniger Anmut und zarter poetischer Schönheit ist.

Eines seiner berühmtesten Bilder aus dem antiken Sagenkreise ist die »Danae« (Galerie Borghese), welches trotz aller Beschädigungen, die es durch vieles Herumwandern erlitten, immer noch durch die Sorgfalt der Zeichnung, den Schmelz des Kolorits und die Frische des Inkarnates einen unwiderstehlichen Zauber ausübt. Nicht weniger glänzend sind die im Louvre befindlichen Gemälde »Venus«, »Amor und der Satyr«, die »Erziehung Amors« in London, die »Io« in Wien und die »Leda« in Berlin.

Auf all diesen Bildern ist der nackte weibliche Körper in vollem Glanze und mit vollendeter Kunst dargestellt. Die Kontraste zwischen hellstem Sonnenlichte und tiefstem Schatten werden in harmonischster Weise durch die mit größter Meisterschaft behandelten Halbschatten ausgeglichen, wodurch Correggio eine Weichheit, einen Schmelz des Inkarnates und eine Modellierung seiner Gestalten und Gruppen erzielt, die bis dahin unerreicht waren.

Diese Darstellungen mythologischen Inhaltes sind bei aller Sinnlichkeit des gewählten Sujets von einer solch ursprünglichen und naiven Natürlichkeit in der Auffassung, daß ein unbefangenes Gemüt keinen Anstoß daran nehmen kann.

Es ist viel darüber debattiert worden, welche Schöne dem Künstler wohl als Vorbild zu den reizenden Frauengestalten gedient haben mag, die in seinen Werken einen solch bevorzugten Platz einnehmen. Von dem Leben des Künstlers selbst ist aber so wenig bekannt, daß eine bestimmte Mitteilung hierüber unmöglich ist. Nach einem war es eine Schwester von ihm, nach anderen die reizende Girolama da Francesca, Tochter des Bartolommeo Merlini, die er als kaum achtzehnjährige Jungfrau zur Gattin nahm.

Venedig nimmt in der Kunst des 16. Jahrhunderts eine eigene Stellung ein, die bereits von Giovanni Bellini angedeutet und vorbereitet wurde.

Die prachtliebende, mächtige Lagunenstadt, die sich durch ihren blühenden Handel zu einem Emporium von internationaler Bedeutung emporgeschwungen, war so recht geeignet, einer von fröhlicher Lebenslust durchdrungenen Kunstauffassung eine sichere Heimstätte zu ge-

währen. Die vielfachen Handelsbeziehungen zur Levante, sowie gewisse byzantinische Traditionen hatten in der adriatischen Republik die gesellschaftliche Stellung der Frau wesentlich anders gestaltet als in den mittel- oder oberitalienischen Residenzen. Während hier die



Phot. Vereinigte Kunstanstalten vorm. J. Albert, München.

Fig. 109.
Giorgio Giorgione, Adam und Eva.

geistige Emanzipation der Frau sich längst vollzogen hatte und dieselbe an den höheren Bestrebungen ihrer Zeit einen bedeutsamen und oft maßgebenden Anteil nahm, finden wir in Venedig noch die morgenländische Auffassung vertreten, die vom Weibe eher die Befriedigung eines sinnlichen Schönheitsbedürfnisses als geistige Anteilnahme verlangt.

Die Hauptvertreter der Venezianer Schule, Giorgione, Palma il Vecchio und Tiziano Vecelli, sind denn auch enthusiastische Interpreten irdisch-sinnlicher Wirklichkeit. Ihre prächtigen Frauengestalten sind von einer heidnisch-menschlichen Schönheit, die nichts von Aszese oder verzückter Durchgeistigung an sich hat. Ihre Auffassung ist eine rein malerische; psychologische Feinheiten wird man, außer in einigen Bildern Tizians, vergebens bei ihnen suchen. Form und Farbe ist alles.

Giorgione (1477—1511) ist unter den Venezianer Malern entschieden der poesievollste. Seine Gemälde haben nicht selten einen träumerischen, idyllischen Zug, der sonst dem Venezianer Wesen fremd ist. Bemerkenswert ist auch die meisterhafte Behandlung des Landschaftlichen, das nicht mehr als Nebensächliches angesehen wird, sondern wirklich mit zum Bilde gehört und mit den darin befindlichen Figuren ein harmonisches Ganzes von stimmungsvollem Reize bildet.

Charakteristisch sind in dieser Beziehung sein »Ländliches Konzert« (Louvre) und der »Sturm« (Galerie Giovanelli, Venedig).

Die Frau nimmt in den Werken des Meisters einen hervorragenden Platz ein; er hat eine große Vorliebe für die Behandlung des nackten weiblichen Körpers, ohne jedoch jemals die Grenzen der Wohlanständigkeit zu überschreiten und der sinnlichen Lüsternheit irgendwie zu huldigen.

Palma il Vecchio (1480—1528) ist der privilegierte Maler der üppigen vornehmen Venezianerin, die in ihrer reichen und prächtigen Kleidung die vollendete Schönheit ihrer körperlichen Reize zur Geltung zu bringen weiß. Seine Frauengestalten mit ihrer üppigen Formenfülle sind von sinnberückender Schönheit, die aber durch die gänzliche Abwesenheit geistiger Empfindung und innerer Anteilnahme an den dargestellten Vorgängen stark beeinträchtigt wird.

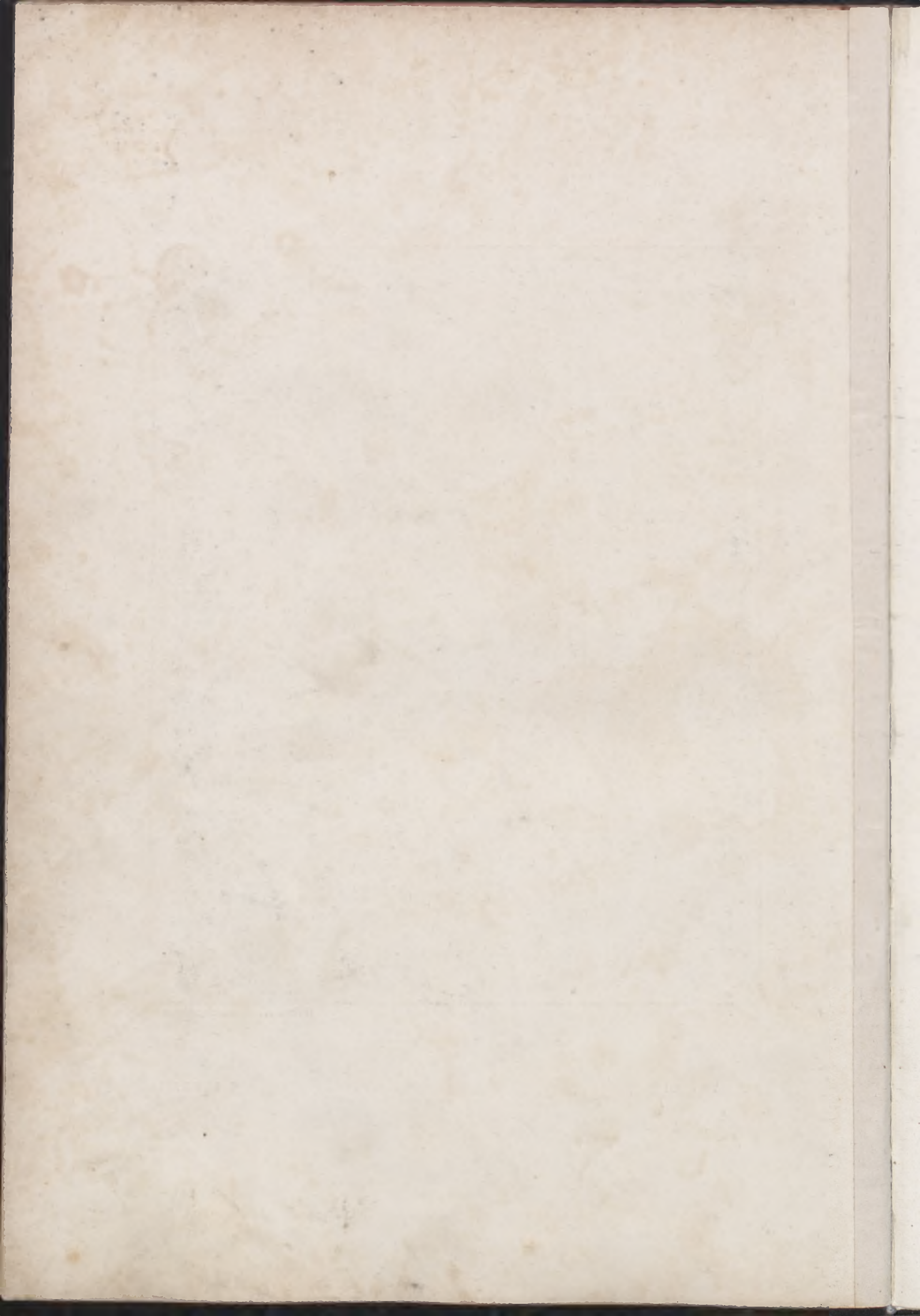
Aber trotz dieses Mangels an Tiefe der Auffassung weiß uns der Meister durch sein großes malerisches Können zu entzücken und läßt uns diese Schwächen gerne übersehen.

Als eines der besten Beispiele für seine Art, die weibliche Schönheit darzustellen, mag das Bild der hl. Barbara in der Kirche S. Maria Formosa in Venedig gelten, eine etwas überweibliche, kräftige Gestalt



Wien, K. Gemäldegalerie

PALMA VECCHIO LUKREZIA



in tiefroter Bekleidung. Von dem dunklen Hintergrunde hebt sich das volle, lebenswarme, von braungoldenem Haar umrahmte Gesicht einer vornehmen Venezianerin hellleuchtend ab und der geheimnis-



Fig. 110. Giorgio Giorgione, Ländliches Konzert. *Louvre.*

volle Zauber, den diese Repräsentantin gesundester Weiblichkeit, trotz aller Attribute der Heiligkeit, auf den Beschauer ausübt, wird durch das unbestimmte Dämmerlicht der Kirche noch erhöht.

In der Galerie Colonna Barberini befindet sich ein als »Bella di

Tiziano« bezeichnetes Frauenbildnis des Meisters, das, obzwar stark restauriert, immer noch den herrlichsten Werken seiner besten Zeit zuzuzählen ist. — Eine in der Galerie Borghese befindliche »Lukrezia«,



Fig. 111.
Palma Vecchio, Violante. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

welche dort mit der Aufschrift »Schule des Tizian« versehen ist, wird von dem italienischen Kunstforscher Giovanni Morelli Palma il Vecchio zugeschrieben. Auch die Wiener K. Gemäldegalerie besitzt

eine herrliche Lukrezia des Meisters, die wir hier als Tafel beifügen.

Eine prachtvolle »Judit« in den Uffizien in Florenz hat leider mit der Zeit sehr gelitten und läßt von dem ursprünglichen Farbenreiz nur wenig mehr sehen.

Die »Drei Schwestern« in der Galerie zu Dresden, sowie mehrere in der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien befindliche weibliche Porträts können als treffliche Beispiele des weiblichen Schönheitsideales dieses Meisters gelten.

Wenn Palma sich nun auch in seinen größeren Kompositionen als ein Künstler zeigt, der die malerischen Ausdrucksmittel in hervorragender Weise beherrscht, so stehen seine Porträts doch hinter denen vieler seiner Vorgänger wesentlich zurück, da diese es, wie beispielsweise der große Leonardo, verstanden haben, nicht nur ein Bild körperlicher Reize und äußerer Schönheit zu bieten, sondern auch in der Darstellung des menschlichen Antlitzes eine Seelenanalyse von großer Wirkung zu geben.

Zu den bedeutendsten Repräsentanten italienischer Kunst zählt ohne Zweifel *Tizian* (1477—1576), der namentlich als Frauenmaler einen der ersten Plätze in der Kunstgeschichte beanspruchen darf.

Seine Frauengestalten haben nicht die Überfülle derjenigen von Palma il Vecchio, doch sind sie von einer nicht geringern gesunden Kraft und ihre vollendete Formenschönheit, der Schmelz und die Glut des Inkarnates, die vornehme Haltung und die Pracht der Gewänder bieten jedem malerisch empfindenden Menschen eine wahre Augenweide.

Tizian ist unstreitig der bedeutendste Kolorist des 16. Jahrhunderts, ein Farbenzauberer, der die ganze Skala der Farbentöne mit einer unvergleichlichen Meisterschaft beherrscht und in seinen malerischen Vortrag eine Glut und Tiefe hineinzulegen versteht, die nur durch die vollendete Harmonie der Farbenstimmung noch übertroffen wird.

Man hat, um den koloristischen Geheimnissen dieses großen Malers auf die Spur zu kommen, vielfach seine Gemälde nach allen Richtungen hin geprüft und untersucht; ja man ging gar so weit, daß man einige der Meisterwerke opferte, um durch ein Zerlegen der verschiedenen Farbschichten seine Malweise besser studieren zu können, jedoch ohne Erfolg. Tizian ist und bleibt der unübertroffene



Nach einem Kohledruck von Braun, Clément u. Co., Dornach i. E.

Fig. 112.
Tizian, Bildnis der Isabella von Portugal. *Madrid, Prado.*

Farbenzauberer, der die Geheimnisse seiner Pinselführung und Farbenmischung auch vor dem geübtesten Auge zu bewahren weiß.

Daß ein derart veranlagter Künstler gerade in der Darstellung schöner Frauen sein Hauptziel erblicken mußte, ist nur natürlich. Zu seinen hervorragenden technischen Eigenschaften kam dann noch die tief poetische Auffassung, welche ihn befähigte, in einem weib-



Fig. 113.
Tizian, La Bella. *Pitti.*

lichen Bildnis außer dem bloß sinnlichen Reize weiblicher Formenschönheit auch eine künstlerische Verklärung und Vergeistigung des inneren Empfindungslebens zur Darstellung zu bringen und dadurch,

sozusagen, in jedem Frauenporträt eine Apotheose des ganzen Geschlechtes zu schaffen.

In seinen mythologischen und allegorischen Gemälden kommt diese Eigenschaft des Meisters in noch größerem Maße zur Geltung



Fig. 114.
Tizian, Flora. *Uffizien.*

als in den Frauenbildnissen, da ihm hier noch mehr Gelegenheit geboten war, den schönen rosigen Körper ohne jegliche Hülle wiederzugeben und so der Zaubermacht der Farbe, durch die Kontraste der

leuchtenden nackten Fleischtöne mit dem stimmungsvollen landschaftlichen oder rein dekorativen Hintergrunde, ein weites Feld zu eröffnen.



Fig. 115.
Tizian, Sogenannte Geliebte Tizians. *Louvre.*

Alles an diesem großen Künstler ist bewundernswert. Wenn man sich an dem blendenden Glanze des unvergleichlichen Kolorits entzückt hat, staunt man nicht minder über den vollendeten Ge-

schmack in der Auswahl der dargestellten Figuren, die in ihrer Haltung und ihren Gebärden, in allen, auch den kleinsten Details ihrer Gewandung, sowie des Arrangements ihrer Umgebung ein feines und sicheres künstlerisches Gefühl verraten. In seinen Kompositionen glaubt man auch nicht das nebensächlichste Detail missen zu können, ohne daß dadurch nicht die wunderbare Harmonie des Ganzen gestört würde.

In seinen Bildnissen ist außer der Ähnlichkeit, und der selbstverständlich vollendet malerischen Behandlung, nicht nur das genaue Erfassen des Temperamentes der dargestellten Persönlichkeit hervorzuheben, sondern es ist geradezu erstaunlich, wie er auf dem Antlitze seiner holden Frauengestalten die geheimsten Regungen des Seelenlebens mit all seinen subtilen Abstufungen und Nüancierungen widerzuspiegeln versteht und die dargestellte Person als ein Ganzes in die Wirklichkeit der Erscheinung treten läßt.

Tizians Heiligenbilder sind keine sogen. Andachtsbilder mit ihrer oft künstlich gemachten Frömmigkeit und Ekstase. Sie scheinen eher der Befriedigung eines ästhetischen Bedürfnisses, als der glaubensvollen Hingabe eines frommen Gemütes zu dienen.

Seine Madonna ist eine gesunde kräftige Frau aus dem Volke, deren lautere Seele sich auf dem keuschen Antlitz widerspiegelt und deren schöne reine Menschlichkeit sie als diejenige erkennen läßt, die von Gott auserkoren war, um aus ihrem fleckenlosen Schoße den Heiland der Welt zu gebären. Diese Auffassung der hl. Jungfrau als Gottesmutter ist von keinem Maler in einer solch einfachen und so wenig transzendentalen Weise zum Ausdruck gebracht, wie dies Tizian in seinen Madonnenbildern gelungen.

Es ist natürlich unmöglich, in dem engbegrenzten Rahmen dieses Buches eine, wenn auch nur kurze Beschreibung der zahlreichen, während fast eines Jahrhunderts voller Arbeit entstandenen Werke des großen Künstlers zu geben. Wir müssen uns notgedrungen darauf beschränken, aus den drei Kategorien: Bildnisse, Heiligenbilder, allegorische und mythologische Sujets einige herauszugreifen, in denen das weibliche Schönheitsideal des Meisters uns am besten verkörpert erscheint.

Was die letzte Kategorie betrifft, so ist vor allem die in der



Fig. 116.
Tizian, Bildnis der Isabella d'Este. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

Galerie Borghese befindliche Jugendarbeit Tizians, »Die himmlische und irdische Liebe«, zu erwähnen. Es ist dies ein Wunderwerk



Fig. 117.
Tizian, Bildnis der Katharina Cornaro. *Uffizien.*

poetischer Auffassung, hineingedichtet in eine Landschaft von stimmungsvollstem Reize. Alles in diesem Bilde ist zu einer ebenso

wunderbaren als seltsamen Stimmung vereinigt, wie wir sie, allerdings in einer anderen Art, bisher nur in Botticellis »Frühling«



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 118.
Tizian, Lavinia. *Berlin, K. Museum.*

empfunden. Dieses Bild ist gemalte Musik von einer solchen Klangfülle und Harmonie, daß der Beschauer aufs tiefste davon ergriffen wird. Über den Gegenstand des Bildes ist viel gestritten worden,

doch ist es wohl nebensächlich, was der Künstler darstellen wollte, die Hauptsache ist, wie er es darstellte und jeder Mensch von Empfindung kann sich, wenn ihm überhaupt der reine Kunstgenuß hierzu noch Muße läßt, seinen Kommentar dazu wohl selber machen.

Vielleicht jedoch dürfte eine Stelle aus Agnolo Firenzuolas »Gespräche über die Schönheit der Frauen« eine treffende Erklärung liefern. »Bei den antiken Schriftstellern,« sagt der feingeistige Florentiner, »werden zwei Göttinnen Venus erwähnt, eine Tochter der Erde, mit irdischen und frivolen Beschäftigungen, von der sie die sinnliche Liebe ableiten wollen; die andere nannten sie die Tochter des Himmels mit himmlischen, keuschen, reinen, heiligen Gedanken, Handlungen, Grundsätzen und Worten, und von dieser zweiten, behaupten sie, stamme die Anmut und das Anmutige ab und nicht die sinnliche Liebe.«

Nun eine kurze Beschreibung des Bildes: Zu beiden Seiten eines mit Flachreliefs geschmückten Wasserbassins befinden sich zwei jugendliche Frauengestalten, zwischen denen der neckische Liebesgott scheinbar teilnahmslos im Wasser des Bassins herumplätschert. Die Figur links vom Beschauer ist reich gekleidet, Haltung und Gesichtsausdruck haben etwas ruhig Gesättigtes. Im Gegensatz hierzu ist die zweite Figur fast hüllenlos, die im Bewußtsein ihrer sieghaften Schönheit dem Auge ihre herrlichen Reize preisgibt. Sie ist halb an den Rand des Bassins gelehnt und wendet sich wie fragend der ersteren zu; in der linken Hand hält sie ein wahrscheinlich mit dem Weihrauch der Liebe gefülltes Gefäß empor.

In diesen herrlichen Frauengestalten können wir wohl mit Recht das Urbild des weiblichen Schönheitsideales des Künstlers erblicken.

Der landschaftliche Hintergrund erhöht mit seiner feinen Stimmung noch den Reiz des Bildes und läßt die in den satten dunklen Tönen der bekleideten Figur, in der sonnendurchtränkten Glut des nackten Körpers und in den dämmerigen Halblichtern der Landschaft erschöpfte Farbenskala in harmonischer Weise ausklingen.

Andere Gemälde mythologischen und allegorischen Inhaltes, wie »Diana und Akteon«, »Venus und Adonis«, seine »Bacchanale«, seine »Danae«, »Antiope« u. s. w. enthalten Darstellungen des nackten weiblichen Körpers, die aber weder etwas Unkeusches, noch etwas Indezentes an sich haben und durch den Adel, den ihnen die Kunst



Fig. 119. Tizian, Himmlische und irdische Liebe. *Villa Borghese.*

des Meisters verleiht, jede sinnliche Regung unterdrücken. Nur eine verderbte Phantasie könnte an diesen herrlichen Schöpfungen Anstoß nehmen, wie beispielweise an der Venus in der Tribuna der Uffizien in Florenz, in der ein vor Jahrtausenden in Hellas entstandenes Ideal weiblicher Schönheit durch die Schöpferkraft eines künstlerischen Genies zu neuem Leben erweckt ist und durch die schönheitsdurchdrungene Auffassung, den Glanz der Farbenpracht sich zu einer unvergleichlichen Apotheose irdischer Frauenschönheit gestaltet.

Unter den Madonnen des Meisters nimmt unstreitig die »Himmelfahrt Mariä«, gewöhnlich »Assunta« genannt, den ersten Rang ein. Dieses in der Akademie in Venedig befindliche Bild zeigt in seinem Aufbau, in der künstlerischen Konzeption und in der koloristischen Behandlung eine Vollendung, wie sie nicht einmal von Raffael übertroffen wurde.

Damit hatte Tizian die größte künstlerische Vollendung erreicht, doch hat er noch andere Werke, wie die »Madonna des Hauses Pesaro« u. s. w. geschaffen, die von einem ebenso bewundernswerten Feingefühl im Aufbau der Komposition wie in der malerischen Durchbildung des Ganzen erfüllt sind.

Daß Tizian als Bildnismaler nicht weniger groß war, wurde bereits betont. Unter den herrlichen Frauenporträts, die sein Pinsel geschaffen, sei vor allem die »Bella« des Palazzo Pitti in Florenz hervorgehoben. Einige behaupten, daß sich in diesem herrlichen Bilde die Züge der Herzogin Eleonora von Gonzaga verewigt finden. Das in den Uffizien in Florenz befindliche, »Flora« betitelte Frauenbildnis ist eine jener höchsten Verherrlichungen weiblicher Schönheit, wie sie nur der Pinsel eines Tizian hervorzuzaubern vermochte. Das Bildnis der »Katharina Cornaro« macht einen imposanten, hoheitsvollen Eindruck.

Die emsige Geschichtsforschung und die phantasievoll spinnende Sage haben sich mit der Rolle befaßt, welche die Frau in dem Leben des Künstlers gespielt haben mag. So wird das im Louvre befindliche Bild, das uns ein schönes, junges Mädchen im Negligé zeigt, wie es einem vornehmen Herrn zwei Spiegel vorhält, als »Tizian und seine Geliebte« bezeichnet, während es mit viel mehr Wahrscheinlichkeit als Alfonso d'Este und dessen Geliebte Laura Dianti gelten kann.

Das Modell zu dem berühmten Bilde der »Flora« in den Uffizien soll dasselbe wie das des Louvre sein. Die »Violante« ist nach den

einen eine Tochter Palmas, nach anderen Cecilia, die Gemahlin des Meisters. Auch seine Tochter Lavinia, von der die Berliner Galerie ein entzückendes Porträt besitzt, hat dem Vater sehr häufig Modell gestanden, da sie, ebenso wie die Mutter, von ganz hervorragender Schönheit war.

Es gab eine Zeit, wo fast jedes weibliche Bildnis des Meisters, für welches man nicht gleich eine passende Benennung fand, kurzweg als »Bella di Tiziano« bezeichnet wurde und so die Zahl der Geliebten des großen Malers in willkürlichster Weise ins Unendliche gesteigert wurde. Nun ist ja nicht anzunehmen, daß Tizian ein weiberscheuer Tugendbold gewesen, diese Spezies gedieh nicht recht in der lebensstarken und lebensfreudigen Renaissance, anderseits aber beweisen sein hohes Alter und seine enorme Arbeitsleistung, daß er nicht jener Don Juan war, als den ihn manche seiner Biographen so leichtsinnig hingestellt haben.

Noch als fast Hundertjähriger hat der Meister mit ungebrochener Schaffenskraft Bewundernswertes geleistet, bis er, nicht durch die Schwäche des Alters, sondern durch eine mörderisch wütende Pestepidemie seiner Kunst entrissen wurde.

Unter den vielen Schülern Tizians sei hier nur einer der direkt abhängigen, *Paris Bordone*, genannt, der sich namentlich durch zahlreiche entzückende Frauenbildnisse großen Ruhm erwarb.

Wenden wir uns von Venedig nach Rom zurück, so begegnen wir einem Künstler, der, obgleich aus der venezianischen Schule Bellinis hervorgegangen, sich doch durch die machtvolle Individualität Michel Angelos angezogen fühlte, als dessen bedeutendster Nachfolger er gelten kann.

Es ist dies Sebastiano Luciani, gen. *Sebastiano del Piombo* (1485 bis 1547), der nach Rom gekommen war, um die Ausschmückung der Villa Farnesina zu übernehmen. Als aber der jugendliche Raffael durch seine »Galatea« seine künstlerische Überlegenheit bew[illegible] hatte, mußte Sebastiano wohl oder übel vor dem glücklicheren [illegible] zurückweichen, der aber alsdann die Arbeiten auch nich[illegible] konnte, da ihn andere, höhere Aufgaben beschäftigt[illegible] infolge dieser Vorgänge eine persönliche Feindschaf[illegible] Meistern entstanden war, geriet Sebastiano, als d[illegible]



Fig. 120.
'el Piombo, Damenbildnis. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

n Bannkreis des künstlerischen Genies Raffaels und
en Malweise in solchem Maße an, daß manche

seiner Bilder, wie z. B. die berühmte »Fornarina« der Uffizien, bis in die Neuzeit hinein als ein Werk Raffaels und zwar als das Porträt seiner Geliebten bezeichnet wurde. Erst einer unermüdlichen kritischen For-



Fig. 121.
Sebastiano del Piombo (?), Fornarina. *Uffizien.*

schung gelang es, das Bild definitiv dem Rivalen Raffaels zuzusprechen. Es ist dies ein Brustbild von klassischer Schönheit und hoher Anmut, das uns einen vorzüglichen Begriff gibt von des Meisters weiblichem Ideal.

Giulio Romano (1493—1544) war einer der begabtesten Schüler Raffaels und auch gleichzeitig einer seiner bedeutendsten Mitarbeiter an den letzten Werken des Meisters, wodurch er sich eine hohe technische Vollendung angeeignet hatte. Was ihm aber fehlte, war die hohe, seelenvolle Auffassung, die Zartheit der Empfindung und das geistig verklärte Schönheitsgefühl Raffaels.

In einigen seiner Werke, wie z. B. in den Wandgemälden des Palazzo del Té zu Mantua, überschreitet er in derber Weise die Grenzen, welche der Kunst in Bezug auf die Darstellung des Sinnlichschönen gezogen sind. Das sind nicht mehr, wie bei Tizian, Farbendichtungen, bei welchen der Vorgang oder die Handlung nur als malerisches Motiv aufzufassen ist und neben der künstlerischen Behandlung als nebensächlich erscheint. Bei Giulio Romano wird die Aufmerksamkeit des Beschauers direkt, in provozierender Weise auf die Handlung geleitet und die Kunst des Malers erscheint als Nebensache, als Mittel zum Zweck.

Bedeutendes hat der Künstler in der dekorativen Malerei geleistet, wo ihm seine große Handfertigkeit und technische Geschicklichkeit vorzügliche Dienste leisteten und wo es nicht so auf Tiefe der Auffassung und genaues Abwägen der Details ankommt.

Der Frauentypus des Meisters ist demjenigen Raffaels ähnlich, nur etwas vergröbert, was auch sogar in seinen besten Schöpfungen, den Szenen aus dem trojanischen Kriege im herzoglichen Schlosse zu Mantua zu erkennen ist.

Der Künstler war außerordentlich produktiv und manche seiner Werke haben lange als solche Raffaels gegolten, so u. a. das schöne Bildnis der »Johanna von Aragonien« im Louvre in Paris, dessen Zeichnung von Raffael herrühren soll, während die malerische Ausführung Giulio Romano definitiv zugeschrieben wird. Gruger (Gazette des Beaux-Arts XXII) weist sogar auf Grund historischer Belegstücke nach, daß Raffael die Fürstin niemals gesehen hat, folglich auch nicht in der Lage war, die Zeichnung zu ihrem Ebenbildnis anzufertigen; alles was man betreffs der Mitarbeiterschaft Raffaels an diesem Porträte zugeben könne, sei eine Überwachung der Arbeit Giulio Romanos seitens seines Meisters.

Im Geiste Tizians, aber in einer mehr ausgesprochen dekorativen

Richtung wirkt Paolo Caliari, gen. *Paolo Veronese* (1528—1588) in Venedig. In seinen zahlreichen religiösen, mythologischen und ge-



Fig. 122.
Giulio Romano, Bildnis der Jeanne d'Aragon. *Louvre.*
(Ursprünglich Raffael zugeschrieben.)

schichtlichen Kompositionen herrscht eine ungemein festfreudige Stimmung, die in dem malerischen Aufbau, in der Pracht der Gewänder,

in dem Prunk und Reichtum des architektonischen und dekorativen Beiwerkes zum Ausdruck kommt. Da wo er eine schöne, enthüllte Frauengestalt anbringen kann, tut er es mit Vorliebe, ohne aber darin



Fig. 123.
Paolo Veronese, Weibliches Bildnis. *Louvre.*

viel mehr als ein äußerst dankbares dekoratives Element zu sehen, was für ihn nicht mehr bedeutet als ein leuchtender Farbenfleck auf seiner glänzenden Palette.

Die künstlerische Auffassung Veroneses ist durchaus malerisch und

beschränkt sich darauf, wie sehr richtig gesagt wurde, in seine Gemälde alles das hineinzubringen, was sich vom malerischen Standpunkte gut darin ausnimmt. Sein Kolorit erscheint, verglichen mit



Fig. 124. Paolo Veronese, Der Raub der Europa. *Venedig, Dogenpalast.*

demjenigen Tizians, noch lichter, silberigschimmernd, was ihm bei der Darstellung seiner frohen Feste vorzüglich zu statten kommt.

Sein Frauenideal zeigt nicht mehr jene kerngesunde Üppigkeit, die wir bei Tizian gefunden; seine Venezianerinnen sind schlanker,

nervöser, aristokratischer. Es ist als ob eine gewisse Ermüdung, eine Folge der ununterbrochenen Reihe rauschender Festlichkeiten,



Fig. 125. Paolo Veronese, Die Spinnerin. *Venedig, Dogenpalast.*

sich der Schönen Venedigs bemächtigt hätte. Die Spannkraft und Elastizität scheinen mit der gesunden Natürlichkeit gewichen zu sein,

um einer etwas schleppenden, angekränkelten Vornehmheit Platz zu machen. Der Teint wird hell und durchsichtig, das blonde, goldig-



Fig. 126. Tintoretto, Adam und Eva. *Venedig, Accademia.* Phot. F. Hanfstaengl, München.

glänzende Haar fällt gewöhnlich in ungekünstelter Weise auf die entblößten Schultern, deren perlmutterartig schimmerndes Inkarnat

sich in vornehmer Blässe durch die Ausschnitte und Öffnungen der prächtigen Brokatgewänder abhebt. Die Frauengestalten Veroneses sind die höchste Verherrlichung der blonden Schönheit, deren Triumph



Fig. 127.
Tintoretto, Die Ehebrecherin. *Venedig, Accademia.*

wir durch das ganze Mittelalter hindurch und auch während der Renaissancezeit verfolgt haben und die erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als gewöhnliche Weiber und Kurtisanen einen immer schamloseren Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch mit den Haarfärbemitteln

trieben, endgültig in Ungnade fiel und in der Kunst durch den brünetten Typus abgelöst wurde.

Was die Kirchenbilder Paolo Veroneses betrifft, so kommt bei ihnen



Fig. 128.
Bronzino, Eleonora von Toledo. *Uffizien.*

das religiöse Gefühl noch weniger zum Ausdruck als bei Tizian; es sind eben auch nur festfrohe Kompositionen, mit allem Prunk und aller Pracht

ausgestattet, über welche die herrliche Renaissanceepoche verfügte. Und da diese Auffassung seinen frommen Auftraggebern genügte, können



Fig. 129.
Bronzino, Lukrezia Panciatichi. *Uffizien.*

auch wir den Künstler kaum wegen seines Mangels an Gedankentiefe und religiöser Empfindung tadeln, der seine Hauptschwäche bildet.

Jacopo Robusti, gen. *Tintoretto* (1518—1594) war ein Schüler



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 130.

G. B. Moroni, Bildnis einer italienischen Edeldame. *London, Nat. Gallery.*

Tizians, der die in der Werkstätte des Meisters erworbenen Kenntnisse mit großer Geschicklichkeit verwertete, ohne jedoch seine persönliche Eigenart irgendwie preiszugeben.

Es wird behauptet, daß Tizian, durch die Erfolge des talentvollen Schülers beunruhigt, denselben aus dem Atelier entlassen habe, doch muß der große Künstler diesen Schritt wohl später selbst als ungerecht und unüberlegt erkannt haben, denn durch seine Vermittlung wurde Tintoretto später mancher Auftrag zugewiesen.

Tintoretto betrachtete, ebenso wie sein Meister, die Farbe als das vornehmste künstlerische Ausdrucksmittel, und indem er seine Kunst zu einer reinen Farbenkunst machte, gelang es ihm, die Traditionen der venezianischen Schule mit glänzendem Erfolge zu vertreten.

Auch in seinen Werken spielt die Darstellung weiblicher Schönheit eine große Rolle und er hat Gestalten geschaffen, die der Originalität keineswegs entbehren, wie z. B. »Die Ehebrecherin vor Christus« (Akademie in Venedig), welches Bild zu den besten des Meisters gezählt werden kann. — Tintorettos Streben ging vor allem darauf hinaus, eine große Wirkung zu erzielen und er erreichte dies auch durch eine bis dahin unbekannte Kühnheit der Bewegung durch ein geschicktes, bis zum Raffinement getriebenes Spiel mit Licht- und Schatteneffekten und durch eine energische Formen- und Farbengebung.

Seine Tochter, Marietta Robusti, war seine Schülerin und soll ihm, namentlich im Porträtfach, sehr nahe gekommen sein. Ihre Arbeiten verschafften ihr einen solchen Ruf, daß Kaiser Maximilian und König Philipp II. sie vergeblich für ihre Höfe zu gewinnen suchten. Tintoretto konnte sich jedoch zu einer Trennung von der geliebten Tochter nicht entschließen, da er ihrer Mitarbeiterschaft, besonders an den figurenreichen Kolossalgemälden, nicht entraten mochte.

So wie die hochbegabte Tochter dem Meister als eine unentbehrliche Hilfskraft zur Seite stand, so fand er auch in seiner Gattin Faustina eine liebende und verständnisvolle Stütze, die stets bemüht war, mit sorgender Hand den Lebensweg des Meisters zu ebnen und alle die kleinen Schwierigkeiten und Hindernisse des Alltagslebens zu beseitigen. Tintoretto, der in Begeisterung seiner Kunst lebte, ließ nur gar zu oft die materielle Seite seiner Tätigkeit außer acht und so wäre er mit seiner Familie unzweifelhaft öfter den größten

Entbehrungen ausgesetzt gewesen, wenn Faustina es nicht verstanden hätte, die geschäftlichen Angelegenheiten mit praktischem Verständnis zu ordnen. Ihre Bemühungen, den genialen aber sorglosen Gatten vor allen Härten des Lebens zu schützen, kannten keine Grenzen, und so wurde sie, im wahren Sinne des Wortes, der Schutzengel des großen Künstlers.

In *Agnolo di Cosimo,* genannt *Bronzino* (1502– 1572) entstand ein Künstler, der als Bildnismaler Hervorragendes geleistet hat, und besonders seine Frauenporträts, die sich durch eine starke Betonung der individuellen Charaktereigenschaften auszeichnen, haben ihm einen wohlverdienten Ruf verschafft.

Unter den zahlreichen weiblichen Porträts, die wir seinem Pinsel verdanken, seien hier nur die »Eleonora von Toledo« und die »Lukrezia Panciatichi«, beide in Florenz (Uffizien) erwähnt. Die Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien besitzt auch mehrere Werke seiner Hand, die durch die Frische des Kolorits geradezu verblüffen; man könnte glauben, die Bilder seien eben erst von der Staffelei gekommen.

Außer den genannten Meistern haben noch *Moroni*, *Pordenone, Moreno* und *Bonifazio* viel zum Ruhme der venezianischen Schule beigetragen und in ihren Werken der blonden Frauenschönheit ihren Tribut gezollt.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tritt ein rascher und allgemeiner Verfall in der italienischen Kunst ein, dessen erste Anzeichen sich bereits in den Werken großer Künstler, wie Paolo Veronese, Tintoretto u. a., vorfinden.

Hie und da wird die Dämmerung, die nach den hellen, sonnigen Tagen der Renaissance sich über Italien zu lagern beginnt, noch von einem glänzenden Lichtstrahl als Abschiedsgruß der untergehenden Kunstsonne durchbrochen und Namen wie Guido Reni, Domenichino, Parmegiano und Tiepolo dürfen sich denen ihrer großen Vorfahren noch würdig anreihen, aber sie gehören doch bereits der Dekadenz an, deren Einflüssen auch sie nicht zu widerstehen vermögen.

Da ihre Hauptwirkungszeit ins 17. Jahrhundert fällt, können wir einstweilen auf ein näheres Studium derselben nicht eingehen und müssen dasselbe vielmehr einem folgenden Kapitel vorbehalten.

Die Bildnerei in der Zeit der italienischen Renaissance.

Unter den italienischen Bildhauern, welche ihre Kunst in den Dienst der Verherrlichung weiblicher Schönheit stellten, ist an erster Stelle *Ghiberti* (1378—1455) zu nennen, der zwar durch den großen



Fig. 131.
Lorenzo Ghiberti, Die Erschaffung der Eva. *Florenz, Baptisterium.*

Eindruck, den das Studium der Antike aut ihn ausgeübt, etwas beeinflußt war, aber dennoch immerhin sich eine gewisse Frische und Naturfreudigkeit zu bewahren vermochte. Ihm verdanken wir unter anderen lieblichen Frauengestalten die reizende Eva an der Tür des Battisterio in Florenz.

Donatello (1386—1466), der Zeitgenosse Ghibertis, ist der erste große Naturalist; er verzichtet endgültig auf jedes überlieferte Schema,

um sich ganz dem Studium der Natur zu widmen, die er mit großer Treue wiederzugeben weiß. Dies kam ihm besonders bei seinen Porträtbüsten sehr zu statten, die denn auch zu dem Besten gehören, was die italienische Renaissance auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Eine in jeder Beziehung vorzügliche Leistung stellt die Terrakotta-



Fig. 132.
Lorenzo Ghiberti, Die Königin von Saba. *Florenz, Baptisterium.*

büste der Ginevra Cavalcanti dar, bei welcher, durch eine geschickte Polychromierung, eine geradezu verblüffende Lebenswahrheit erzielt ist.

Seine Auffassung der Madonna weicht ebenfalls ganz bedeutend von der bis dahin in der Plastik üblichen ab. Er zeigt sie uns als ein einfaches, edles Weib, das durch die hohe Auszeichnung, welche ihm durch die Verkündigung des Engels geworden, keineswegs zur hoheitsvollen Himmelskönigin geworden, sondern nach wie vor die »Dienstmagd des Herrn« bleibt.

Donatellos Kunst ist im großen ganzen von einem durchaus

männlichen Zuge beherrscht und der Ausdruck zarter Sanftmut ist bei seinen weiblichen Figuren nicht zu finden. Auch er vermag es



Fig. 133.
Donatello, Judith mit dem Haupte des Holofernes.
Florenz, Loggia dei Lanzi.

noch nicht, trotz aller Kraft der Charakterisierung, die feinen und komplexen Regungen der Frauenseele zum Ausdruck zu bringen.

Eine eigenartige Kunstgattung wird durch *Luca* und *Andrea della Robbia* vertreten, welche Flachbilder aus gebranntem und glasiertem Ton herstellten. Von beiden ist wohl Lucas Neffe, Andrea, der bedeutendere, der mit einem innigen Naturgefühl eine vollendet schöne



Fig. 134.
Donatello, Tanz der Herodias. *Siena.*

Form verbindet und besonders in seinen Madonnenbildern Werke von höchster Anmut und tief religiösem Gefühl geschaffen hat. Sein Madonnentypus hat etwas ungemein Keusches, Jungfräuliches, dessen Zauber von keinem seiner Nachfolger jemals mehr erreicht wurde. Daneben hat er auch andere Frauengestalten geschaffen, von hohem poetischen Reize, die die Bewunderung und das Entzücken des Kenners erregen.

Im selben Sinne wie die della Robbia, schufen auch *Bernardo* und *Antonio Rosselino*, sowie *Benedetto da Majano*, welche namentlich in der technischen Durchbildung ihrer Reliefs einen hohen Grad



Fig. 135.
Donatello, Die Verkündigung. *Florenz, S. Croce.*

der Vollkommenheit erlangt haben, während ihre künstlerische Auffassung etwas tändelnder Art ist.

Verrocchio (1435—1488) hat einige weibliche Figuren von rassiger, ausdrucksvoller Schönheit geschaffen. Er war, wie so mancher Meister

dieses goldenen Zeitalters, Goldschmied, Maler und Bildhauer. Perugino, Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci zählen zu seinen Schülern. Es wird erzählt, daß, als letzterer in ein Bild des Meisters einen Engelskopf malte, der alle übrigen an Liebreiz übertraf, Verrocchio völlig entmutigt wurde und auf die fernere Ausübung der Malerei verzichtete. Verrocchio überragt seine Vorgänger nicht nur durch die äußere Formschönheit, die er seinen Gestalten verleiht,



Fig. 136.
Andrea della Robbia, Büste eines jungen Mädchens.
Florenz, Museo Nazionale.

sondern auch dadurch, daß er sie innerlich zu beleben versteht und so die Bildnerei auf eine der Malerei ebenbürtige Stufe erhebt.

Während Verrocchio, dem Beispiele Donatellos folgend, an der Bronzetechnik festhielt, bevorzugten andere Künstler die Marmorbildnerei.

Zu diesen sind vornehmlich zu zählen: *Francesco Laurana, Desiderio da Settignano* (1428—1464), sowie seine Schüler *Mino da Fiesole* (1431—1484) und *Matteo Civitale* (1435—1501). All diese Künstler haben auf ihrem Gebiete in der Darstellung weiblicher

Figuren ganz Vorzügliches geleistet und zeichnen sich durch eine liebliche Anmut und eine große Innigkeit des Ausdrucks und der Empfindung aus.

Die Bildhauer des 15. Jahrhunderts, die wir hier kennen gelernt



Fig. 137.
Andrea della Robbia, Die Anbetung.

haben, hatten nicht nur in der Beherrschung des Stofflichen und in der Erzielung einer großen Naturwahrheit, sondern auch in der Vertiefung des Gedanklichen einen hohen Grad künstlerischer Vollendung erreicht. Was ihnen noch fehlte, das Streben nach idealer Schön-



Fig. 138. Luca della Robbia, Maria mit Kind und Engeln. *Florenz.*

heit und monumentaler Wirkung, sollte in den Werken ihrer Nachfolger des 16. Jahrhunderts erreicht werden.

Zu den bedeutendsten Plastikern dieser Epoche zählt unstreitig



Fig. 139.
Andrea und Luca della Robbia, Die Verkündigung. *Pistoja, S. Giovanni.*

Andrea Contucci, gen. *Sansovino* (1460—1529), der ebenso wie sein Schüler Jacopo Tatti, nach seinem Meister ebenfalls Sansovino genannt, mit dem Streben nach Lebenswahrheit auch ein feines Formgefühl verband und seinen zarten anmutsvollen Gestalten einen idealen



Fig. 140.
Benedetto da Majano, Madonna mit dem Kinde. *Berlin, K. Museum.*

Zug zu verleihen wußte. — Der größte Bildhauer jedoch, den das Cinquecento hervorgebracht, und einer der größten überhaupt, ist *Michel Angelo Buonarotti.* Wir haben diesen Kunsttitanen, der ja auch

in der Malerei und Architektur Gewaltiges geleistet, bereits an anderer Stelle gewürdigt; doch da er selbst sich hauptsächlich als Bildhauer



Fig. 141.
Andrea del Verrocchio (?), Weibliche Büste. *Florenz, Museo Nazionale.*

bezeichnet und seine ganze künstlerische Tätigkeit, die plastische Darstellung der Form, in den Vordergrund treten läßt, können wir nicht umhin, ihm auch auf diesem Gebiete zu folgen, auf dem er seine größten Taten vollbracht.

Alles was seine Vorgänger entweder der Natur abgelauscht oder durch ein begeistertes und fleißiges Studium der Antike sich an Formgefühl und technischen Ausdrucksmitteln angeeignet hatten, finden



Fig. 142.
Francesco Laurana, Büste einer Prinzessin von Neapel. *Berlin, K. Museum.*

wir in den Werken dieses genialen Mannes vereinigt, der das Errungene mit souveräner Freiheit verarbeitet und dem leblosen starren Stoffe seine eigene große Seele einzuhauchen versteht und so Gebilde schafft, wie sie die Welt nie zuvor gesehen und deren übermenschliche Kraft fast erschreckend wirkt.

Daß der Genius dieses Künstlers an der Darstellung lieblich schöner Frauengestalten sich nicht genügen konnte, wurde bereits betont. Seine Figuren verkörpern Ideen und zwar gewaltige Ideen dieses gewaltigen Geistes, die, wie Athene, gewappnet dem Haupte



Fig. 143.
Francesco Laurana, Weibliche Büste.

dieses modernen Zeus entsprungen. — Seine Auffassung der Madonna ist von träumerischem Ernst oder von tragischer Größe erfüllt, je nachdem sie als Mutter das heranwachsende Kind behütet und liebkost, oder den toten Körper des gekreuzigten Sohnes im Schoße hält. Immer aber zeigt sie sich uns als wirkliche Gottesmutter, die sich weder zu tändelndem Scherze versteht, noch von Leid und Trüb-

sal überwältigen läßt. Sie erscheint stets über alles Menschliche erhaben im Bewußtsein ihrer göttlichen Sendung. — Die beiden weiblichen Figuren an den Mediceergräbern in S. Lorenzo in Florenz sind von überwältigender Wirkung und bei allem Übermaße an Kraft



Fig. 144.
Desiderio da Settignano, Büste einer Prinzessin von Urbino.
Berlin, K. Museum.

und der durch den Platz bedingten gezwungenen Stellung, von einer wundervoll schönen und harmonischen Linienführung.

Daß auch *Raffael* sich als Bildhauer mehrfach hervorgetan hat, wurde bereits gesagt. Das Museum von Lille besitzt ein reizendes Frauenköpfchen, welches ihm zugeschrieben wird.

Die Renaissance in Deutschland.

Wenn wir das Italien des 16. Jahrhunderts verlassen, um uns in das Deutschland des 15. zurückzuversetzen, so ist es uns, als ob wir



Fig. 145.
Desiderio da Settignano, Büste einer Florentinerin. *Berlin, K. Museum.*

einen glänzenden Festsaal voller Licht und Farbenpracht und rauschender Freudigkeit hinter uns gelassen hätten, um in eine bescheidene kleinbürgerliche Wohnung einzutreten, wo es zwar nicht am Nötigen

fehlt, wo man aber überall das Gefühl einer durch die Verhältnisse gebotenen Beschränkung empfindet.

Die gesamte Kunsttätigkeit Deutschlands während des Mittelalters war mehr handwerksmäßiger Natur und was ihr an hohem



Fig. 146.
Mino da Fiesole, Weibliche Büste.

Schwunge und idealem Schönheitssinne mangelte, suchte sie vergebens durch eine schlichte Tüchtigkeit zu ersetzen. — Die künstlerische Individualität hatte sich noch nicht zu jener Selbständigkeit und Unabhängigkeit durchzuringen vermocht, die den schaffenden Künstler über seine Umgebung hinaushebt und ihn von aller Engheit lokaler Eingriffe befreit und das Gold aus der reichen Schatz-

kammer seines Inneren in schlackenloser Reinheit der Welt darzubieten befähigt. Die ganze künstlerische Produktion war zunftmäßig organisiert, in der Werkstätte arbeiteten »Meister« und »Ge-



Fig. 147.
Mino da Fiesole, Weibliche Büste. *Louvre.*

sellen«, um im Schweiße ihres Angesichts den Anforderungen des Auftraggebers gerecht zu werden. — Gegen Ende des 15. Jahrhunderts trat nun auch in dieser Beziehung in Deutschland ein Umschwung ein, indem einzelne Künstler, kraft ihrer machtvollen Genialität, sich über das Niveau der zünftigen Werkstattmaler hinaus-



Fig. 148.
Andrea Sansovino, Der Friede. *Venedig, Logetta.*

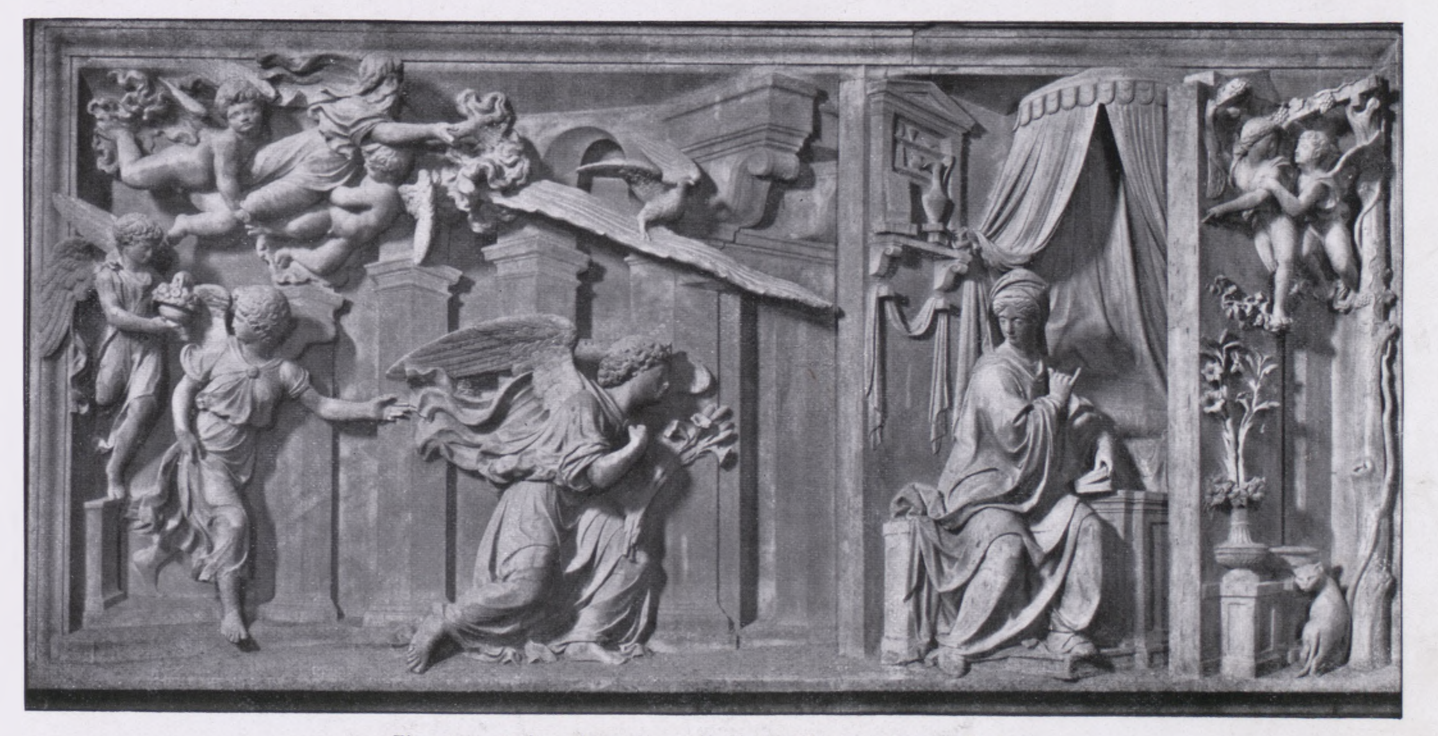


Fig. 149. Andrea Sansovino, Die Verkündigung. *Loreto, Basilica.*

hoben und, befreit von den Fesseln althergebrachter Traditionen, aus dem eigenen Ich die Elemente einer neuen Kunst schöpften.

Vornehmlich zwei Künstler sind es, die alle anderen überragen, deren Genie der deutschen Kunst zu neuer Blüte verhilft und der Welt unvergängliche Meisterwerke geschenkt hat: Albrecht Dürer und Hans Holbein der Jüngere.

Albrecht Dürer (1471—1528) ist eine der größten Zierden deutscher

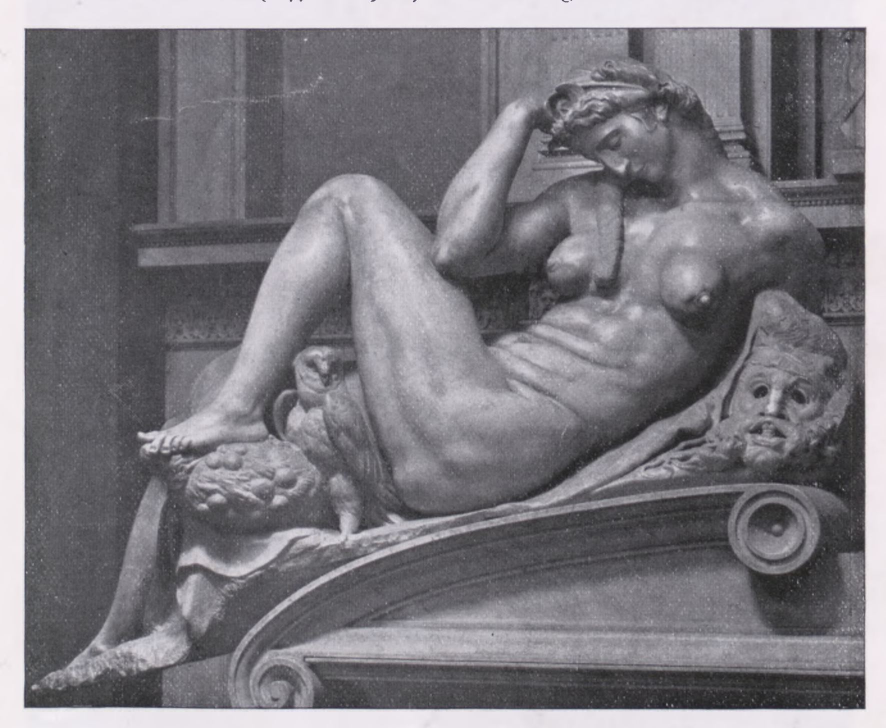


Fig. 150.
Michel Angelo, Die Nacht am Grabmal des Guiliano dei Medici. *Florenz, S. Lorenzo.*

Kunst, einer jener Geistesheroen, die gleich Marksteinen die Kulturepochen eines Volkes bezeichnen. — Nürnberg, die Vaterstadt Dürers, war die hervorragendste Stätte deutscher Kunst im 15. Jahrhundert. Der bedeutende Handelsverkehr, den dieses süddeutsche Emporium mit dem Auslande und namentlich mit Italien unterhielt, erleichterte auch den Austausch künstlerischer und kunstgewerblicher Erzeugnisse, und so kam es, daß der deutsche Meister, noch bevor er Italien selbst besuchen konnte, bereits durch Stiche, die er manchmal in Feder-

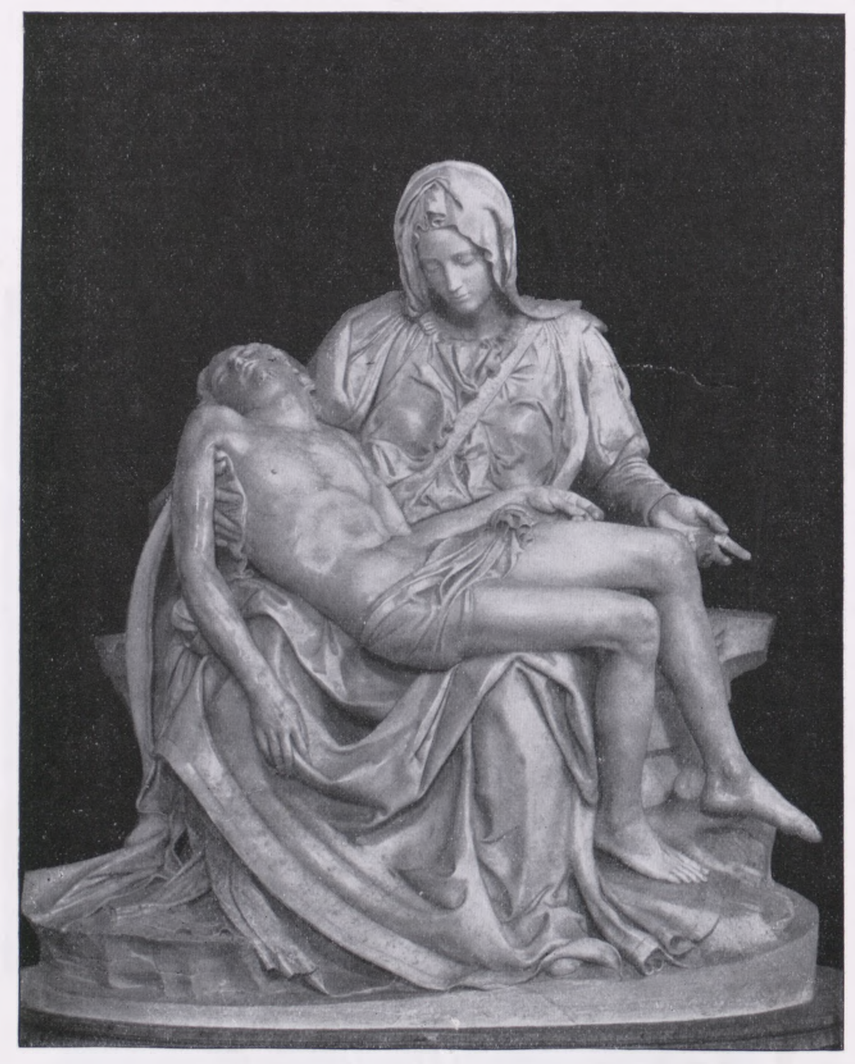


Fig. 151.
Michel Angelo, Pietà. *Rom, Peterskirche.*

manier kopierte, sich mit dem Geiste italienischer Renaissancekunst vertraut machen konnte.

Die Grenzen dieser Studie, die uns durch den gewählten Stoff eng vorgezeichnet sind, erlauben uns leider nicht, wie wir es gerne möchten, das Leben und den künstlerischen Werdegang dieses Meisters, der für die deutsche Kunst von so hervorragender Bedeutung ist,

näher zu schildern. Wir müssen in dieser Beziehung auf das treffliche Werk Thausings verweisen und uns darauf beschränken, biographische Notizen nur insofern einzuflechten, als sie zum Verständnis des Menschen und Künstlers Dürer unbedingt notwendig sind.

Dürers Vater war ein aus Ungarn eingewanderter Goldschmied und der Sohn sollte des Vaters Handwerk erlernen. Da er aber schon früh-



Fig. 152.
Schule des Michel Angelo. *London, South Kensington Museum.*

zeitig eine besondere zeichnerische Begabung verriet, entschlossen sich die Eltern, ihn in die Werkstätte Wolgemuts in die Lehre zu geben. Hier konnte er jedoch nicht viel anderes lernen als das eigentliche Handwerk der Malerei, von einer geistigen Einwirkung des Meisters auf seinen genialen Schüler ist nichts zu merken. Von viel größerem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst Dürers waren die Werke Schongauers, die der strebsame Kunstjünger mit hingebendem Fleiße studierte.

Nach damaliger Sitte begab sich der junge Albrecht im Jahre 1490 auf die Wanderschaft und gelangte ins Elsaß, wo er in der Werkstätte Schongauers, die nach dem Tode Martins von dessen Bruder Ludwig weitergeführt wurde, Aufnahme fand. Später kam er nach Straßburg und Basel, um von hier aus nach dem heißersehnten Ziele, nach Italien, weiter zu reisen.



Fig. 153.
Raffael Santi (?), Mädchenkopf. *Lille.*

Hiermit war sein sehnlichster Wunsch in Erfüllung gegangen und er konnte jetzt die Werke der großen Meister, die ihm bis jetzt nur in Kupferstichreproduktionen bekannt geworden waren, im Originale studieren. Besonders waren es Bellini und Mantegna, von denen der junge deutsche Maler starke Anregung empfing.

Im Jahre 1494 kehrte er von seiner Lehrreise nach Nürnberg zurück und mußte sich, um einen eigenen Hausstand gründen zu können, hauptsächlich mit Holzschnitt und Kupferstich beschäftigen. Aus dieser Zeit stammt seine berühmte, aus 15 Blättern bestehende Apokalypse, die den transzendentalen Gegenstand, die Offenbarung des hl. Johannes, mit großer zeichnerischer Meisterschaft und einer staunenswerten, von tiefem philosophischen Ernst durchdrungenen adäquaten, geistigen Auffassung behandelt.

In der Zeichnung hat Dürer schon frühzeitig seine Eigenart und

Selbständigkeit erlangt, in der Farbenkunst hingegen zeigt er sich, trotz aller italienischer Anregung, noch längere Zeit unsicher. Dies veranlaßte ihn wohl auch hauptsächlich, ein zweites Mal Italien zu



Fig. 154. Albrecht Dürer, Rosenkranzfest. *Kloster Strahow.*

besuchen, und da ihm die deutsche Kaufmannschaft in Venedig durch die Bestellung auf ein Altarbild für ihre Begräbniskirche hiezu Mittel und Gelegenheit geboten hatte, begab sich Dürer im Herbste 1505 nach Venedig. Hier malte er sein berühmtes »Rosenkranzfest«. (jetzt im Kloster Strahow bei Prag), worin er, ohne seine persönliche

Eigenart zu verleugnen, eine echt venezianische Farbenglut entwickelte. Das Bild errang ihm die Wertschätzung der Venezianer Kunstgenossen und trug ihm das ehrenvolle Angebot der Regierung ein, unter Gewährung eines ansehnlichen Jahresgehaltes dauernd in der schönen Lagunenstadt zu bleiben. Den deutschen Meister drängte es aber wieder heimwärts, um die während seines vierjährigen Aufenthaltes in Italien gewonnenen Eindrücke und Erfahrungen in der Stille seines Nürnberger Ateliers verwerten zu können.

Die freieren Anschauungen über das Nackte in der Kunst, denen er in Italien begegnet war, veranlaßten ihn, sich selbst in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers zu versuchen und so entstanden bald nach seiner Rückkehr in die Heimat die Bilder »Adam und Eva«, die sichtlich noch venezianische Einflüsse aufweisen. Andere bedeutende Werke aus dieser Zeit sind das große »Hellersche Altarbild«, dessen mittlerer Teil leider durch eine Feuersbrunst zerstört wurde und die »Anbetung der hl. Dreifaltigkeit« (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie). In diesem Bilde, das sich ebenso durch seine großartige Komposition als durch seinen tiefen geistigen Inhalt auszeichnet, tritt die Kunst des Zeichners nicht mehr so in den Vordergrund, wie dies in früheren Werken Dürers der Fall ist; das Genie des Künstlers hat sich hier zur vollsten Freiheit entfaltet und zur Schaffung eines Werkes von unvergleichlicher malerischer Wirkung geführt.

Leider zwangen die beschränkten Lebensverhältnisse des Künstlers ihn wieder, zu Stift und Grabstichel zu greifen und Pinsel und Palette beiseite zu legen. In den Jahren 1512—1519 beschäftigte er sich fast ausschließlich mit den ihm vom Kaiser Maximilian in Auftrag gegebenen Holzschnittblättern, die ihn fast gänzlich von der Ausübung der Malerei ablenkten.

Derlei Arbeiten vermochten wohl den Meister und sein Haus vor materiellen Sorgen zu bewahren, allein der künstlerische Genius Dürers mußte doch unter dieser Tätigkeit leiden. Während sein Geist in mächtigem Schwunge emporstrebte, um ihn zu den höchsten Höhen der Kunst zu erheben, zog ihn die nüchterne Wirklichkeit in ihre engen Kreise, die ihn schließlich zu ersticken drohten.

Um sich neue Anregungen zu verschaffen und seinen Geist zu

erfrischen, entschloß sich Dürer im Jahre 1520, mit seiner ganzen Familie nach den Niederlanden zu ziehen. Der Umstand, daß seine Vaterstadt von einer Pestseuche heimgesucht war, mochte wohl mitbestimmend auf ihn eingewirkt haben, die Seinigen mit sich zu nehmen und dadurch in Sicherheit zu bringen.

Diese Reise war für Dürers künstlerische Entwicklung ungemein wertvoll. Er knüpfte persönliche Beziehungen zu mehreren hervorragenden niederländischen Künstlern, und sein niemals rastender Stift suchte alles festzuhalten, was sich ihm Interessantes in so reicher Fülle bot.



Nach einem Kohledruck v. Braun, Clement u. Co., Dornach.
Fig. 155. Albrecht Dürer, Eva. *Madrid, Prado.*

Eine Episode dieser Reise wird wohl besonders von nachhaltigem Einfluß auf den Meister geblieben sein. In Antwerpen hatte er nämlich das Glück, dem Einzuge Karls V. beizuwohnen, bei welcher Gelegenheit, der Sitte der Zeit entsprechend, eine ganz besondere Pracht entfaltet wurde. Die schönsten Jungfrauen der Stadt waren auserwählt worden, um dem Kaiser voranzuschreiten und ihm Blumen zu streuen; ihre herrlichen jugend-

frischen Gestalten waren kaum verhüllt durch einen leichten, durchsichtigen Schleier. Dürer war von diesem ungewohnten Anblick über-



Fig. 156.
Albrecht Dürer, Der Sündenfall. *München, K. Kupferstichsammlung.*

rascht und entzückt. In einem Brief an seinen Freund Melanchthon berichtet er darüber folgendermaßen: »Der Kaiser sah sie gar nicht

an, aber ich, weil ich ein Maler bin, schaute mich ein wenig unverschämter um.«

Voll neuer Schaffenslust kehrte der Meister im Jahre 1522 in seine Heimat zurück. Aber wenn auch sein Geist durch die mannigfaltigen Reiseeindrücke erfrischt und gestärkt erschien, so war doch



Phot F. Hanfstaengl, München.

Fig. 157.
Albrecht Dürer, Brustbild der Elisabeth Tucher. *Kassel, K. Gemäldegalerie.*

sein Körper von einem Siechtum befallen, von dem er sich nicht mehr erholte und dem im Jahre 1528 dieses unendlich reiche und fruchtbare Leben erliegen sollte.

Wenden wir uns nun den von Dürer geschaffenen Frauengestalten zu, so sehen wir, daß dieselben anfangs noch enge mit seinen Renaissancestudien zusammenhängen, ja es lassen sich sogar direkte Nachahmungen der Figuren italienischer Meister nachweisen. Unter

Verwertung derartiger Studien versuchte er dann eine Art »Idealfigur« des weiblichen Körpers aufzustellen, die ihren Ausgangspunkt in der »Eva« des Paradieses hat. Lange mochten den Meister derartige künstlich aufgestellte Schemata jedoch nicht zu befriedigen, was schon aus seiner eigenen Vorrede zu seiner Proportionslehre hervorgeht: »Etliche reden davon,« sagt er, »wie die Menschen sein sollten. Darüber will ich mit ihnen nicht streiten. Ich aber halte darin die Natur für Meister und des Menschen Wahn für Irrsal. Der Schöpfer hat einmal die Menschen gemacht, wie sie sein müssen, und ich glaube, daß die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Wer das Rechte herausziehen kann, dem will ich mehr folgen als dem, der eine neu erdichtete Maß machen will, deren die Menschen kein Teil gehabt haben.«

Wir ersehen hieraus, daß der Meister von seinen schematisierenden Verirrungen bald abließ, denn das eben angeführte Zitat enthält eine direkte und nicht mißzuverstehende Absage an jedes künstlich aufgestellte System, an jeden »Kanon« und ist eine freimütige Proklamierung des Naturstudiums, als einzig maßgebende Quelle künstlerischen Schaffens.

An welchen Modellen Dürer seine weiblichen Naturstudien betrieben hat, ist nicht mit Sicherheit nachweisbar. Während seines Aufenthaltes in Italien hat er jedenfalls, ebensowenig wie seine italienischen Kollegen, Ursache gehabt, sich über den Mangel schöner und geeigneter Modelle zu beklagen. Anders freilich verhielt es sich nach der Rückkehr in die Heimat. Die Verschiedenheit der Sitten legte ihm hier Beschränkungen auf, denen er sich wohl oder übel fügen mußte. Die Beschaffung weiblicher Modelle hatte für den Künstler demnach große Schwierigkeiten, und es ist wohl anzunehmen, daß er den nackten weiblichen Körper kaum anderswo als in den öffentlichen Badestuben studieren konnte, die beiden Geschlechtern zugänglich waren. Das Museum in Bremen besitzt eine Zeichnung eines solchen Frauenbades. Auch die Zeichnungen nackter Weiber, im Besitz des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M., scheinen solchen Ursprungs zu sein. In manchen seiner Stiche soll des Künstlers Gattin »Frau Agnes« dargestellt sein, die zwar keinerlei Anspruch auf besondere Anmut und Schönheit erheben durfte, desto energischer

aber für den guten Ruf und die Ehre ihres Hauses einzutreten bereit war. Sie willigte lieber ein sich selbst in hüllenloser Nacktheit von



Fig. 158.
Albrecht Dürer, Die Fürlegerin. *Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut.*

ihrem Manne, wie z. B. in der »Fortuna« darstellen zu lassen, als daß sie ihm gestattet hätte, nach anderen weiblichen Modellen zu

arbeiten. Ob die Kunst hierbei gewonnen, ist freilich eine andere Frage.

Frau Agnes wurde vielfach als eine wahre Xantippe dargestellt, die ihren Mann mit Eifersuchtszenen verfolgt und auch sonst schlecht behandelt habe. Nach der von Thausing unternommenen Ehrenrettung bleibt aber von diesen Anschuldigungen nicht viel mehr übrig, doch kann wohl, ohne ihrer Ehre nahe zu treten, behauptet werden, daß sie keineswegs auf jener geistigen Höhe stand, um ein Genie, wie das ihres Mannes, richtig schätzen und würdigen zu können. Spuren eines wohltätigen Einflusses ihrerseits auf das Schaffen und den Entwicklungsgang des Künstlers finden sich gar keine, und es ist daher wohl anzunehmen, daß eine geistige Gemeinschaft zwischen beiden Ehegatten kaum existiert hat.

Dürers Frauengestalten seiner ersten Periode, abgesehen von denen, die er unter direktem italienischen Einflusse schuf, zeigen noch etwas Herbes, Ungraziöses. Diese Auffassung erscheint jedoch bereits gemildert in seiner »Eva«, welche einen zarten Körperbau, einen lieblichen Gesichtsausdruck und einen jugendfrischen, durchsichtigen Fleischton aufweist. Eine besondere Meisterschaft entwickelt Dürer in der Behandlung der Haare seiner weiblichen Bildnisse, wie z. B. in dem Brustbild des Städelschen Kunstinstitutes oder in dem Porträt der Katharina Fugger. Die Haare sind so fein gemalt, daß man glaubt, sie einzeln zählen zu können. Thausing erzählt in seiner Dürerbiographie, daß diese Kunst des Meisters auch die Bewunderung seiner italienischen Kollegen derart erregte, daß Bellini ihn sogar gebeten habe, er möge ihm einen jener Pinsel geben, mit denen er die Haare seiner Figuren male, und als Dürer ihm sagte, daß er hiezu nur seine gewöhnlichen Pinsel verwende, wollte es der Italiener nicht glauben, bis Dürer einst in seiner Gegenwart eine Haarlocke gemalt hatte, deren Feinheit ihn entzückte.

Die Madonnen Dürers haben durchschnittlich einen mehr mütterlichen als jungfräulichen Zug; sie gehören fast durchweg dem blonden Typus an. Ihre Kleider sind meist blau, der Schleier weiß. Sie zeigen nur wenig von jener geistigen Verklärung, welche das ganze Mittelalter hindurch zur Tradition geworden war. Ihr gesunder Realismus ist der Ausdruck der persönlichen Kunstauffassung des

Meisters, der sich auch hierin gewaltsam von allen Überlieferungen befreite, mochten sie auch noch so sehr durch das Alter oder durch die Gewohnheit des Volkes geheiligt sein. Vielleicht mochte die innige Freundschaft, die ihn mit Melanchthon, einem der Führer der



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 159.
Albrecht Dürer, Madonna mit Kind. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

Reformation, verband, auch nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung seines Madonnentypus geblieben sein.

Auf fast allen Madonnenbildern Dürers finden wir dieselben Züge, denselben Ausdruck wieder und das Urbild dieser lieblichernsten Gestalten scheint uns in dem weiblichen Brustbildnis des Städelschen Kunstinstitutes verkörpert.

Von den bedeutenderen Mitarbeitern Dürers sind zu nennen:

Hans Leonhard Schäuffelin (1480—1540) und Bartel Beham (1502 bis 1540). *Schäuffelin* war ein außerordentlich fleißiger und produktiver Künstler, der sich durch ein großes malerisches Können auszeichnete, womit allerdings der geistige Inhalt seiner Kunst nicht



Fig. 160.
Albrecht Dürer, Madonna mit Kind. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

gleichen Schritt halten wollte. Er malte vorzugsweise Heiligenbilder und Altarwerke, deren Stil noch stark von Dürer beeinflußt erscheint.

Bartel Beham war namentlich Bildnismaler und in diesem Spezialfach, wie auch im Kupferstich, leistete er Vorzügliches.

Er kopierte fleißig die Blätter des Mark Anton und wurde hier-

durch in den Geist der italienischen Renaissance und indirekt auch in die Antike eingeführt. Seine nackten Frauengestalten lassen bereits einen stark entwickelten Sinn für ideale Formschönheit erkennen. Er hatte eine große Leichtigkeit im Komponieren, wobei ihm eine außerordentlich lebhafte Phantasie, nicht minder aber die nach italienischen Meistern gemachten Studien zu Hilfe kamen. Er hat mehrfach Sujets aus der antiken Fabelwelt in reizvollster Weise und mit großem Erfolge dargestellt.

Sein Bruder *H. S. Beham* (1500—1550) wendet sich noch mehr der italienischen Renaissance zu. Er zeichnete auch, wie Dürer, Szenen aus Frauenbädern, wobei das weibliche Modell mit einer derben Realistik behandelt wurde; aber während bei dem großen Meister diese Studien auch nur Studien blieben, verwertete Beham das auf diese Weise gewonnene Material zu Darstellungen, welche weitaus die Grenzen künstlerischer Freiheit überschreiten und zur Befriedigung eines brutalen Sinnenkitzels bestimmt erscheinen.

Georg Pencz (1500—1550), der nach Dürers Tod die führende Rolle in Nürnbergs Kunsttätigkeit übernahm, hatte Italien besucht und war bei dem berühmten Kupferstecher Mark Anton in die Lehre gegangen. Es ist daher auch kein Wunder, daß sein Streben dahin ging, die italienische Kunstweise auf deutschen Boden zu übertragen, was besonders in seinen Kirchengemälden deutlich zum Ausdruck kommt. In der Bildnismalerei dagegen hielt er noch an den von Altmeister Dürer aufgestellten Prinzipien fest. Zu seinen, ganz im Geiste Raffaels und anderer hervorragender Meister der italienischen Renaissance geschaffenen Frauengestalten hat er ohne Zweifel italienische Modelle oder in Italien angefertigte Studien benutzt.

An dieser Stelle ist auch ein anderer Künstler zu nennen, der, obzwar nicht zur Nürnberger Schule zählend, dennoch stark, zuerst von Dürer, später von Pencz, beeinflußt wurde. Es ist dies *Heinrich Aldegrever* aus Soest in Westfalen († 1562). Er hat mehr als alle seine Vorgänger die Verherrlichung des nackten weiblichen Körpers zu einem Hauptziele seiner Kunst gemacht, doch gehen viele seiner Darstellungen, trotz ihrer naiven Natürlichkeit, bis hart an die Grenze des Erlaubten.

Sein Frauentypus ist ganz eigenartig und vor allen anderen leicht

erkenntlich aus den kleinen, kindlichen Köpfen und den langen überschlanken Gliedmaßen.

Die schwäbische Schule, deren Hauptsitz in Augsburg war, hat in *Hans Burgkmair* (1473—1531) ihren ersten Renaissancekünstler zu verzeichnen. Seine ersten Lehrjahre hatte er, gleich Dürer, in der Werkstätte Schongauers in Kolmar verbracht. Dann ging er nach Italien, wo die neue Kunst einen mächtigen Eindruck auf ihn ausübte, der sich infolge eines nochmaligen Aufenthaltes im sonnigen Süden noch weiter vertiefte und seinen Werken einen stark venezianischen Anstrich verlieh. Sein bedeutendstes Bild ist »Esther vor Ahasver«, worin neben einem glänzenden warmen Kolorit auch seine hervorragenden zeichnerischen Fähigkeiten zum Ausdruck kommen.

Hans Holbein der Jüngere (1497—1543), gleich dem vorgenannten aus der schwäbischen Schule hervorgegangen, als Schüler seines Vaters, Holbein des Älteren, kann neben Dürer als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Malkunst der Renaissanceperiode bezeichnet werden. Nachdem er die väterliche Werkstätte ziemlich früh verlassen, begab er sich auf die Wanderschaft und kam schließlich nach Basel, wo er zuerst bei einem dortigen Meister beschäftigt war, bald aber zu einer gewissen Selbständigkeit gelangte und sogar das Bürgerrecht erwarb. Er befreite sich nun immer mehr von allen Einflüssen, die aus seinen Lehrjahren noch etwa an ihm haften mochten, und bereits die aus jener Zeit stammenden Ebenbildnisse verraten eine große, individuelle Meisterschaft. Er weiß die Natur in ihrer äußeren Erscheinung, der Form, mit einem unnachsichtigen Realismus von äußerster Strenge und Schärfe zu erfassen, gleichzeitig aber auch die geistige Bedeutung und den inneren Wert der dargestellten Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Seine Kunst ist ernst, hart, oft unerbittlich in ihrem Streben nach Lebenswahrheit. Er scheint nicht, wie andere Maler, auf die Suche nach schönen Modellen gegangen zu sein, auch die weniger schönen, ja direkt häßlichen, sind ihm interessant genug, um künstlerisch dargestellt zu werden. Die Wahrheit ist ihm Schönheit und genügt sich selbst. Das Streben nach Idealisierung der menschlichen Gestalt liegt ihm vollständig ferne; sein Ideal ist die Natur und sein höchstes Ziel eine getreue, durchgeistigte Wiedergabe derselben.



Fig. 161.
Hans Holbein d. J., Bildnis der Anna von Cleve. *Louvre.*

Als Mensch war Holbein, im Gegensatz zu Dürer, durchaus ein Kind seiner Zeit, eine Herrennatur, wie wir sie in so ausgeprägter Weise bei den bedeutenden Renaissancekünstlern Italiens finden. Er

brauchte Freiheit, Unabhängigkeit, um sein Leben und seine Kunst harmonisch ausgestalten zu können. Gedrückte materielle Verhältnisse waren ihm Fesseln, die, wenn sie die Entfaltung seines Genies zu hemmen drohten, mit rücksichtsloser Gewalt gesprengt wurden.

So sehen wir ihn, durch seine mißliche Finanzlage gezwungen, die Witwe eines Malers, Elisabeth Schmidt, heiraten, die zwar nicht mehr jung und auch keineswegs schön war, aber ein beträchtliches Vermögen besaß, das ihm eine Regelung seiner geschäftlichen Lage zu ermöglichen schien. Fand er sich nun in seinen Erwartungen getäuscht oder war aus anderen Gründen seines Bleibens nicht mehr, kurz und gut, er verließ Basel und seine Familie und zog nach England, wo ihm, auf Empfehlung seines Freundes Erasmus von Rotterdam, eine ehrenvolle Aufnahme zu teil ward. Eine große Zahl von Aufträgen, hauptsächlich Bildnisse aristokratischer Persönlichkeiten, verschafften ihm dort eine sorgenfreie und behagliche Existenz.

Dennoch trieb es ihn nach einem zweijährigen Aufenthalt in London wieder nach Basel und zu den Seinen zurück. Hier hatten sich aber, infolge der durch die Reformation heraufbeschworenen Wirren, die Verhältnisse derart verschlechtert, daß eine direkt kunstfeindliche Strömung die Oberhand zu erlangen schien. Abgesehen von der Ausführung eines Gemäldes im Rathaussaal, die ihm vom Magistrate übertragen wurde, fehlte es durchaus an Aufträgen, so daß ihm schließlich nichts anderes übrig blieb, als zum zweiten Male sein Glück in England zu versuchen. Hier wäre es ihm aber beinahe ebenso schlimm ergangen, denn als er dort ankam, fand er seine früheren Freunde und Gönner vom Hofe verbannt und in Ungnade gefallen. Es war nun ein Glück für ihn, daß sich die in London ansässige deutsche Kaufmannschaft ihres Landsmannes annahm und ihm außer einer Anzahl Porträts auch zwei Gemälde für die deutsche Kaufhalle in Auftrag gab. Dies setzte ihn in Stand, den günstigen Zeitpunkt zur Anknüpfung höfischer Beziehungen abzuwarten und seine unübertreffliche Meisterschaft in der Porträtkunst wandte ihm denn auch allmählich wieder die Gunst der vornehmen englischen Kreise zu, und gar bald stellten sich die Aufträge in großer Zahl ein. Auch König Heinrich VIII. fand Gefallen an dem deutschen Meister und

nahm ihn förmlich in seine Dienste. In seiner Eigenschaft als Hofmaler mußte er dann die Bildnisse der verschiedenen Gemahlinnen des königlichen Wüstlings malen, von denen einige, wie z. B. das der unglücklichen Jane Seymour (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie), zu dem Besten gehören, was der Meister geschaffen. Da die Gunst des Hofes



Fig. 162.
Hans Holbein d. J., Bildnis einer Frau. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

ihm dauernd erhalten blieb und ihn auch ein zartes Verhältnis, dem zwei Kinder entsprossen waren, überdies in London festhielt, dachte der Künstler, in dessen Charaktereigenschaften die sittliche Kraft nicht gerade den Hauptzug bildete, nicht mehr daran, nach Basel zurückzukehren, sondern er verblieb in England, bis er im Jahre 1547 der Pest zum Opfer fiel.

Ein Renaissancemensch, wie es Holbein war, mußte im Guten wie im Bösen weiblichen Einflüssen leicht zugänglich sein, ohne sich jedoch im entscheidenden Momente von ihnen beherrschen zu lassen. Aus der mitgeteilten kurzen biographischen Notiz geht schon zur Genüge hervor, welche Rolle die Frau in dem Leben des Künstlers gespielt und wie sie, bis zu einem gewissen Grade, auf die Gestaltung seines Lebens und dementsprechend auch auf die Entwicklung seiner Kunst eingewirkt hat.

Von den von Holbein geschaffenen Frauenbildnissen sind, außer den bereits erwähnten der englischen Königinnen und ihrer Umgebung, noch andere zu nennen, die den Ruf des Künstlers als eines der bedeutendsten Porträtmaler aller Zeiten glänzend bestätigen. Das in Basel befindliche Bildnis seiner Frau ist, trotz der geringen Anmut des Modelles, eine Perle der Porträtkunst. In den Bildnissen der Dorothea Offenburg, einer leichtfertigen Schönen, die sich in ihrer Vaterstadt Basel eines sehr unzweideutigen Rufes erfreute, zeigte er auch sein großes Können in der reizvollen Behandlung des Fleisches und in der Schilderung sinnlicher Anmut. Holbein hat sie zweimal gemalt: das erste Mal als »Venus«, das andere Mal als »Lais corinthiaca«; auf beiden Bildern erscheint sie in der Tracht der Zeit gekleidet und aufs feinste charakterisiert in ihrer Eigenschaft als Hetäre, so daß die Gemälde nicht als bloße Porträts zu bezeichnen sind, sondern den Wert und die Bedeutung von »Sittenbildern« im wahren Sinne des Wortes erlangen.

In seiner berühmten »Madonna des Bürgermeisters Meyer«, ursprünglich für den Baseler Bürgermeister Meyer gemalt, jetzt im Hofmuseum zu Darmstadt befindlich, hat Holbein wohl unstreitig das bedeutendste Madonnenbild geschaffen, welches die deutsche Kunst aufzuweisen hat, obzwar er auch hier nicht den Bildnismaler verleugnet, der in den Figuren des Stifters und seiner Familie einen wahren Triumph feiert. Die Madonna zeigt nicht die ideale Schönheit, wie wir sie bei den italienischen Meistern bewundern; sie ist vielmehr eine dem durch und durch deutschen Malergenius entsprungene Verklärung edelster Weiblichkeit in deutschem Sinne. In diesem Werke finden sich Ernst und Liebreiz, hoheitsvolle Würde und tiefste Demut, himmlische Ekstase und irdische Sorglosigkeit, kurz, die ganze Skala innerer Gegensätze zu einem einheitlichen Ganzen



Fig. 163.
Hans Holbein d. J., Jane Seymour, Königin von England.
Wien, K. Gemäldegalerie.

von vollendeter Harmonie vereinigt. Zu diesen Vorzügen geistiger Art gesellt sich noch der unvergleichliche Rhythmus der Komposition

und der sanfte Schmelz des Kolorits, um ein bewundernswertes Meisterwerk zu schaffen.

Neben Dürer und Holbein hat die Malerei der deutschen Renais-



Fig. 164.
Hans Holbein d. J., Die Frau und Kinder Holbeins. *Basel, Museum.*

sance keine gleichwertige künstlerische Individualität mehr aufzuweisen, doch finden sich unter den zeitgenössischen Malern noch einige, denen, einzeln betrachtet, eine große Bedeutung nicht abzusprechen ist.

Der hervorragendste von diesen ist *Lukas Cranach* (1472—1553), der ungemein fruchtbar war und dessen Werke, wenn sie auch nicht die hohe geistige Auffassung eines Dürer oder die geniale Realistik



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 165. Lukas Cranach d. Ä., Christus und die Ehebrecherin. *München, A. Pinakothek.*

eines Holbein aufzuweisen haben, sich dennoch durch eine bemerkenswerte künstlerische Eigenart und Selbständigkeit auszeichnen und von allen Schuleinflüssen befreit bleiben. Er suchte in seiner Auffassung dem künstlerischen Verständnisse des Volkes entgegenzu-

kommen, weshalb seine Bilder außerordentlich populär wurden und zur künstlerischen Erziehung der unteren Schichten vielleicht mehr beitrugen als die größten Meisterwerke eines Dürer, dessen hoher Geistesflug eine unüberbrückbare Kluft zwischen seiner künstlerischen Auffassung und dem Geschmack und dem Verständnis der Menge ließ.

Cranach hat in vielen seiner Werke den unverhüllten weiblichen Körper dargestellt. Diese Bilder lassen auf ein strenges, aber etwas einseitiges Naturstudium schließen, und da ihm keine allzuschönen Modelle zur Verfügung standen, sind seine meisten weiblichen Figuren nicht geeignet, dem Schönheitssinne des Beschauers entgegenzukommen. Es fehlte dem Maler eben die Gabe, das Sinnliche in dem Feuer seiner Kunst zu läutern und zu veredeln und dadurch über das Gemeine zu erheben.

Seine weiblichen Figuren, die trotz alledem doch manchmal eine liebliche, beinahe schüchterne Anmut zeigen, haben zumeist ganz unentwickelte Körperformen. Der verhältnismäßig große Kopf hat ein rundliches Oval; die Stirne ist hoch und breit, die Augen sind klein und lüstern; die Nase ist kurz und stumpf, der Mund klein und sinnlich, das kleine runde Kinn stark ausgeprägt; ein kurzer, gedrungener Hals vermittelt den Übergang zu den schmächtigen Schultern und der unentwickelten Büste; die Taille ist verkrümmt, die Hüften sind kaum angedeutet, die Schenkel von ungenügender Rundung, der Unterleib tritt stark hervor, Beine und Arme sind von übermäßiger Schlankheit, alles in allem sind demnach Cranachs Frauengestalten weit entfernt, als Muster weiblicher Schönheit gelten zu können.

Die eben angeführten Merkmale finden sich an den meisten weiblichen Figuren des Künstlers, an der »Venus« des Braunschweiger Museums und an der »Ehebrecherin vor Christus« in der Münchener Pinakothek; an der »Judith« der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien und an den Göttinnen seines »Parisurteils«.

Das Urbild zu diesen weiblichen Gestalten soll seine Jugendgeliebte Anna geliefert haben, doch ist es für die Kunst des Meisters bedauerlich, daß er nicht etwas glücklicher in seiner Wahl war.

Seine Madonnenbilder wie »Ruhe auf der Flucht« und das herrliche



Fig. 166.
Lukas Cranach d. Ä., Judith. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

Bild in der Innsbrucker Pfarrkirche zeigen durchweg einen Typus von edlerem Geschmack und inniger Anmut. Sie sind weniger zahlreich als diejenigen weltlichen Inhaltes, aber künstlerisch ungleich wertvoller.

In seiner späteren Zeit wurde die Produktion des Meisters, der außer der Malkunst auch noch eine gut gehende Apotheke betrieb und es bis zur Würde eines Bürgermeisters in Wittenberg gebracht hatte, immer handwerksmäßiger und die aus jenen Jahren stammenden zahlreichen Bildnisse tragen deutlich den Stempel der Werkstattkunst.

Des Meisters Frau, Barbara Brengbier aus Gotha, scheint an den künstlerischen Bestrebungen ihres Gatten wenig Anteil genommen zu haben. Sie war, wie berichtet wird, ebenso wie die Frau des großen Dürer, eifersüchtig und auf die Ehre des Hauses sehr bedacht, weshalb sie ihrem Gatten die Benützung junger weiblicher Modelle nicht gestattete und sich ihm selbst als Modell anbot. So wie Dürer sich durch seine »Fortuna« oder »Nemesis« an seiner eifersüchtigen Frau gerächt hatte, so suchte auch Cranach seine Ehegefährtin dadurch zu bestrafen, daß er sie auf ihren Wunsch zwar auf einem in der Wittenberger Stadtkirche befindlichen Gemälde darstellte, aber so, daß sie dem Beschauer den Rücken zuwendet und man daher ihre Gesichtszüge nicht erkennen kann.

Von den ziemlich zahlreichen Schülern Cranachs verdient namentlich der sogen. »Pseudo-Grünewald« erwähnt zu werden, dessen Arbeiten häufig mit denjenigen seines Meisters und auch mit denen des »echten« Grünewald verwechselt werden.

Letzterer, *Matthias Grünewald* aus Aschaffenburg († 1529), ist neben Cranach vielleicht der bedeutendste Maler unter den Meistern zweiten Ranges. Leider aber steht sein Formensinn nicht auf derselben Stufe wie seine Malkunst, so daß seine Werke trotz aller Eigenart jene Harmonie vermissen lassen, die allein das vollendete Kunstwerk charakterisiert.

Unter den Einflüssen Dürers und Grünewalds entwickelt sich die Kunst des schwäbischen Malers, Kupferstechers und Formschneiders *Hans Baldung* (1470—1552), der wegen des eigentümlichen Grüns auf seinen Gemälden den Beinamen »Grien« erhielt. Er faßt die Wirklichkeit mit großer Treue auf, sucht aber ihre etwaigen Härten zu mildern, so daß seine Gestalten, namentlich die weiblichen, vollere und edlere Formen zeigen als diejenigen des etwas zu derben Grünewald. In seinen Bildnissen und Holzschnitten hat er ganz Vorzügliches geleistet. Unter letzteren sind namentlich zwei wegen ihrer

merkwürdigen Eigenart besonders zu erwähnen. Der eine zeigt zwei Mütter umgeben von ihren Kindern, die wie sie selbst vollständig entkleidet sind. Das andere stellt die drei Parzen oder auch wohl die drei Lebensalter des Weibes vor, die Figuren ebenfalls vollständig



Fig. 167.
Hans Baldung, genannt Grien, Eva. *München, K. Kupferstichsammlung.*

nackt. In seinen Hexenszenen entwickelt er ein wahres Virtuosentum in ausgesuchtester Häßlichkeit, und diese Darstellungen sind wohl eher als Karikaturen, denn als unmittelbare Naturstudien anzusehen.

Auch von einigen leider unbekannt gebliebenen Meistern sind ganz bedeutende Werke deutscher Malerei aus jener Epoche erhalten geblieben. Der hervorragendste unter ihnen ist wohl der



Fig. 168. Meister des Todes der Maria, Altarbild mit zwei Flügeln. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

»Meister vom Tode der Maria«, von welchem die Wiener Kaiserl. Gemäldegalerie ein geradezu prächtiges Altarbild besitzt.

Die *Bildnerei* in Deutschland hat sich während der ganzen Renaissanceperiode vornehmlich mit Werken religiöser Art zu befassen ge-

habt und sich hauptsächlich in der Ausführung von Altären, Kanzeln, Sakramentshäuschen, Grabsteinen u. s. w. betätigt.

Die deutschen Bildhauer blieben viel länger als ihre italienischen Kunstgenossen im Banne gotischer Formengebung befangen, da sie



Fig. 169.
Jörg Syrlin, Donauweibchen.

nicht, wie jene, Gelegenheit hatten, durch das Studium der Antike sich zu einer neuen Auffassung durchzuringen und anderseits auch länger in einer direkten Abhängigkeit von der noch immer im Geiste der Gotik weiterschaffenden Baukunst verblieben, wodurch ihre Werke auch nicht viel über das Handwerksmäßige hinauskamen.

Ein anderer Unterschied zwischen den italienischen und den

deutschen Bildnern besteht auch in dem zur Verwendung gekommenen Material. Während jene fast ausschließlich in Marmor und Erz arbeiteten, wog bei diesen die Bearbeitung des Holzes vor, dem dann durch eine entsprechende Polychromierung auch eine schöne malerische Wirkung verliehen wurde.



Fig. 170.
Jörg Syrlin, hl. Elisabeth. Statuette.

Als Hauptvertreter der Holzschnitzerei ist *Syrlin der Ältere* (1430 bis 1491), der Meister der Ulmer Chorstühle zu nennen, die mit ihrem reichen Figurenschmuck, darunter die Sibyllen und biblischen frommen Frauen, zu den schönsten ihrer Art gehören. Seine Darstellung des menschlichen Körpers und namentlich seine Frauen-

gestalten zeigen bereits ein durchaus individuelles Gepräge und einen geläuterten Formen- und Schönheitsinn. Die Köpfe sind bei aller Kraft des Ausdruckes fein und zart gehalten und von einem schön gerundeten Oval; der Mund ist leicht geöffnet, die fein geschnittenen Lippen umspielt ein liebliches Lächeln; Hals und Schultern sind von



Fig. 171.
Brüggemann, Sibylle.

größtem Ebenmaß und edelster Form; das Haar ist gelockt und fällt in flüssigen, freien Wellenlinien auf Rücken und Schulter herab. Besonders bemerkenswert sind die zarten aristokratischen Hände mit ihren schlanken feingebildeten Fingern.

Auch *Brüggemann* hat einige vorzügliche weibliche Figuren hinterlassen, unter denen sich besonders die »Sibylle« auszeichnet.

Wie Nürnberg in der Malerei die anderen deutschen Kunstzentren bald überholt hatte, so geschah es auch in der Bildnerei. Hier erstand in *Veit Stoſs* (1440—1533) ein Künstler von ausgeprägtester Eigenart und hoher Begabung. Am berühmtesten ist wohl seine Madonna, genannt der »Englische Gruß«, in der St. Lorenzkirche in Nürnberg, eine Gestalt von hoheitsvoller Anmut und verklärtem Menschentum. Auch die anderen Frauenfiguren, die aus der kunstfertigen Hand des Meisters hervorgegangen sind, zeigen bei aller Lebenswahrheit und Wirklichkeitstreue einen holdseligen, etwas schwärmerischen Gesichtsausdruck, der sie über die Trivialität und Einseitigkeit einer bloßen





Fig. 172.
Veit Stoß, Sündenfall und Vertreibung.
Von der Rosenkranztafel in Nürnberg.

Naturnachahmung weit hinaushebt. Von scharf ausgeprägter Eigenart ist das Altarrelief (St. Florian, Krakau), den Tanz der Herodias darstellend. Sehr charakteristisch für seine Auffassung weiblicher Schönheit sind die Reliefs von der Rosenkranztafel in Nürnberg, den »Sündenfall« und die »Vertreibung aus dem Paradies« darstellend. Der Körper der Eva zeigt richtige Verhältnisse und schöne Modellierung, nur macht sich in der Bewegung noch eine gewisse Gebundenheit bemerkbar. Die ihm lange Zeit zugeschriebene sogenannte Nürnberger Madonna ist nach neueren Forschungen nicht von ihm.

Unter den Steinbildnern ist namentlich *Adam Krafft* (1450—1507), ebenfalls aus Nürnberg, zu nennen. Er kommt noch nicht über ein

realistisches Erfassen der Naturformen hinaus. Seine Gestalten sind meist etwas derber Art, kurz und gedrungen wie die Leute aus dem Volke, die er zu Vorbildern nahm. Eine löbliche Ausnahme hiervon macht die sogen. »Pergenstorffersche Madonna« in der Frauenkirche in Nürnberg, eine Frauengestalt von edler Schönheit und würdiger Anmut. Von ebensolcher Lieblichkeit sind die Madonna und die Frauenköpfe an dem Sakramentsgehäuse in St. Lorenz zu Nürnberg.



Fig. 173.
Veit Stoß (?), Madonna. *Nürnberg, Germanisches Museum.*

Die Erzplastik hat ihren vornehmsten Vertreter in *Peter Vischer* (1455—1529), der zu den bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen der deutschen Renaissance gezählt werden kann. Wie Dürer als der erste eigentliche Renaissancemaler zu bezeichnen ist, so gebührt Peter Vischer das Verdienst, in seinem Sebaldusgrab das erste und zugleich auch das hervorragendste plastische Werk im Geiste der Renaissance auf deutschem Boden ausgeführt zu haben.

Vischer hat nicht, wie die italienischen Bildhauer, seine Anregungen aus der reichen Fülle der Antike schöpfen können. Die neuen Formen, die er schafft, und der neue Ausdruck, den er seiner Kunst verleiht, sind aus seinem eigenen schöpferischen Geiste hervorgegangen und bewahren daher auch ein durchaus individuelles Gepräge. Frauen-



Fig. 174.
Adam Krafft, Pergenstorffersches Grabmal. *Nürnberg, Frauenkirche.*

gestalten kommen in seinem Werke weniger häufig vor, wo er sie aber verwendet, geschieht es mit feinem Geschmack und einem hoch entwickelten Schönheitsinn. So z. B. in dem Relief »Or-

pheus und Eurydike« (Paris, Sammlung Dreifuß). Sein Sohn, P. Vischer der Jüngere, arbeitete im Geiste des Vaters.



Fig. 175.
Peter Vischer, Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und Gemahlin. *Römhild, Stiftskirche.*

Tilman Riemenschneider (1460—1531) aus Würzburg arbeitete zwar vorwiegend in Stein, doch sind auch einige hervorragende

Werke der Holzschnitzerei von ihm erhalten geblieben. Seine Gestalten sind weniger gedrungen als die von Krafft, aber in ihrer geistigen Auffassung noch nicht von jenem gereiften Ausdruck, den



Fig. 176.
Peter Vischer d. J., Tintenfaß. *Sammlung Drury Fortnum in Sanmore.*

wir bei Vischer in so hohem Grade bewundern. Riemenschneider hat eine ausgesprochene Vorliebe für schlanke, jugendliche Körper, denen er eine große Anmut und einen gewissen poetischen Liebreiz zu geben versteht. Seine Auffassung weiblicher Formenschönheit ergibt sich

wohl am besten aus der Gestalt der »Eva« vom Portal der Marienkapelle in Würzburg. Von dem etwas länglich geformten Kopfe fällt das Haar in üppiger Fülle auf den Rücken herab; der Ausdruck des lieblichen Gesichtes verrät eine keusche Schamhaftigkeit; die Brust ist jugendlich geformt aber gut entwickelt; die Beine erscheinen etwas überschlank im Verhältnis zum Oberkörper. In ihrer



Fig. 177.
Tilman Riemenschneider, Kopf einer Pietà.

Gesamtheit ist die Eva eine der köstlichsten Darstellungen des jugendlichen Frauenkörpers, den die deutsche Renaissance aufzuweisen hat.

Eine nicht weniger vorzügliche Leistung ist die Gestalt der Kaiserin Kunigunde auf dem Grabmal Heinrichs II. im Bamberger Dom, die sich besonders durch eine treffliche Charakteristik auszeichnet. Einige Flachbildwerke aus demselben Grabmale enthalten



Fig. 178.
Tilman Riemenschneider, hl. Barbara.

Frauenköpfe von großem Liebreiz. In der Kreuzabnahme der Pfarrkirche zu Heidingsfeld hat er in der schmerzgebeugten Gestalt der Gottesmutter eine Figur von großer Kraft des Ausdruckes und tiefempfundener Wirkung geschaffen. Auch die hl. Elisabeth des Germanischen Museums in Nürnberg ist eine schöne und hoheitsvolle Frauengestalt. *Als Typus* seiner Madonnengestalten mag die im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt befindliche »Madonna mit dem Kind« gelten. Daß auch anderswo, und namentlich in Köln, die Holzschnitzerei mit Erfolg betrieben wurde, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts.

Die niederländische Kunst, die im 15. Jahrhundert so glänzende Vertreter aufzuweisen hatte, deren Ruhm und Einfluß sich weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes erstreckten, hat zwar auch im 16. Jahrhundert eine ganze Reihe tüchtiger Meister zu verzeichnen, doch hat es außer Quentin Matsys und Mabuse keiner von ihnen zu allgemeiner Anerkennung und Bedeutung bringen können.

Quentin Matsys oder Massys (1460—1536) ist ein Künstler von

großer Eigenart und gereifter Selbständigkeit, dessen Werke zu den schönsten Perlen niederländischer Kunst gezählt werden und die sich denjenigen der großen Niederländer des 15. Jahrhunderts, der van Eycks und der Rogier van der Weyden würdig anreihen.

Quentin Matsys, von Hause aus Kunstschlosser, war schon etwa 30 Jahre alt, als er sich in die Malergilde aufnehmen ließ. Dies und der Umstand, daß er sich selbst, ohne Lehrmeister, zum Maler ausbildete, als er infolge einer schweren Krankheit seinen ersten Beruf aufgeben mußte, erklärt hinlänglich die von allen Schuleinflüssen freie Art des Meisters, sowie den tiefen Ernst, der uns aus all seinen Arbeiten entgegentritt.

Seine Hauptvorzüge sind ein scharfes Erfassen realistischer Lebenswahrheit, verbunden mit einer großen Kraft des Ausdrucks, einer natürlichen Lebendigkeit in der Bewegung und einem satten, warmen Kolorit.



Fig. 179.
Tilman Riemenschneider, hl. Elisabeth.
Nürnberg, Germanisches Museum.

Seine Madonna ist stets von packender Lebenswahrheit, menschlich in ihrer Trauer wie in ihrer Freude. Sie ist eine Mutter, die sich in nichts von anderen irdischen Müttern unterscheidet als durch die Größe ihres Schmerzes und das Maß ihres Duldens. Ihrem Antlitze sieht man es an, daß sie alle Leiden und Freuden ihrer Mitschwestern durchgekostet hat und alle Gefühlsregungen, welche ihre Frauenseele bewegen, finden in ihren Gesichtszügen, in dem ruhigen Blick der klaren

Augen, einen ebenso einfachen als wahren Ausdruck. — Wir haben vorhin gesagt, dass Quentin Matsys, der früher Kunstschlosser war, dieses Handwerk infolge einer Krankheit aufgegeben hatte. Nach anderen Quellen wurde dieser Umschwung durch die Liebe zu einem Mädchen aus vornehmer Familie bewirkt. Alyt van Tuylt (oder van Tuel) hieß die Schöne, welche die Liebe des Meisters errungen und die er zum Weibe nahm. Das Eheglück war jedoch nur ein sehr kurzes und Alyt starb bereits im Jahre 1507, nachdem sie ihrem Gatten vier Kinder geboren. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir ihr Konterfei in der herrlichen Figur der Salome des Antwerpener Triptychons erblicken, welche wohl die schönste weibliche Gestalt darstellt, die der Künstler geschaffen.



Fig. 180.
Tilman Riemenschneider, Madonna mit Kind.

Nach kurzer Witwerschaft heiratete er Katharina Heyns, mit der er noch zehn Kinder hatte.

Mabuse (geb. 1470?), oder wie er eigentlich hieß, Jan Gossaert, hat von 1503—1513 Italien besucht. Der Einfluß dieser italienischen Studienzeit kommt auch in seiner »Danae« zur Geltung, in welcher der Sinnlichkeit bereits starke Konzessionen gemacht werden.

Die Skulptur war in den Niederlanden durch die Malerei vollständig in den Hintergrund gedrängt worden und folgte im großen ganzen den von dieser vorgezeichneten Bahnen.

Die Renaissance in Frankreich.

In Frankreich, dem Ursprungslande der Gotik, hatten das ganze Mittelalter hindurch die Baukunst und auch die Skulptur eine hohe



Fig. 181.
Tilman Riemenschneider, Madonna mit Kind.

Stufe der Vollendung eingenommen, die sie auch während der neuen Kunstperiode mit Erfolg behaupteten. Nur die Malerei war, im Ver-

gleich zu Deutschland und Italien, einigermaßen zurückgeblieben, und daran vermochten auch die neuen Kunstanschauungen, die auf die Architektur und Skulptur so befruchtend einwirkten, umsoweniger etwas zu ändern, als die von Franz I. nach Frankreich berufenen italienischen Meister naturgemäß keine französisch-nationale Kunst ins Leben



Fig. 182.
Quentin Massys, hl. Jungfrau. *Antwerpen, Museum.*

rufen konnten. Doch hatten sich an einigen Orten ziemlich bedeutende Malerschulen von stark ausgeprägtem Lokalcharakter erhalten, die zwar die neue Richtung willig aufnahmen, ohne aber in Abhängigkeit und Nachahmung zu verfallen. Die im Jahre 1904 im Pavillon de Marsan zu Paris veranstaltete Ausstellung der französischen »Primi-

tiven« wirkte in dieser Beziehung wie eine Offenbarung und ließ die französische Malerei der Frührenaissance in einem ganz anderen und viel günstigeren Lichte erscheinen wie bisher.



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 183.
Mabuse, Danae. *München, A. Pinakothek.*

Verdienstvolle Meister wie *Jean Fouquet*, der sogen. *Maître de Moulins*, *Enguerrand*, *Charonton* und *Nicolas Froment* waren fast vollständig der Vergessenheit anheimgefallen und sind erst durch diese Ausstellung einem größeren Publikum bekannt geworden.

In Amiens hatte sich bereits Mitte des 15. Jahrhunderts in der »Confrérie de Notre-Dame du Puy« eine Genossenschaft gebildet, deren Hauptzweck die poetische Lobpreisung Mariens war und deren alljährlich wechselnde Großmeister die Verpflichtung hatten, nach Ablauf ihrer Amtsdauer ein Gemälde oder Skulpturwerk, welches die Verherrlichung der hl. Jungfrau zum Gegenstand hatte, in die Kathedrale zu stiften. Auf diese Weise wurde unter den einheimischen Künstlern ein edler Wettbewerb unterhalten, dem manch schönes Kunstwerk seine Entstehung verdankte, so z. B. die von den Meistern Antoine Picquet und Nicolas Caron gestifteten Marienbilder, welche sowohl hinsichtlich der künstlerischen Auffassung als auch der technischen Ausführung Beachtung verdienen.

So verdienstvoll nun auch derartige lokale Bestrebungen sein mochten, ihr Wirkungskreis blieb jedoch immerhin ein beschränkter und ihr Einfluß konnte nicht hinreichen, eine wirklich nationale Schule zu begründen.

Für die Bildung provinzialer Schulen aber, nach dem Beispiele der schwäbischen, fränkischen etc. in Deutschland, waren die politischen Verhältnisse nicht günstig, da die Bestrebungen der französischen Könige schon seit Jahrhunderten auf eine Zentralisierung auf allen Gebieten gerichtet waren und dies Ziel auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nach Vertreibung der Engländer, seiner Verwirklichung sehr nahe stand. Es kann daher weder von einer provenzalischen, noch von einer bretonischen oder burgundischen Kunst die Rede sein.

Erst im 16. Jahrhundert beginnt die Malerei in Frankreich gewisse charakteristische Merkmale aufzuweisen, die auf den Beginn einer spezifisch französischen Kunstrichtung schließen lassen.

Begründet wurde diese französische Malerei durch die »Eva Pandora« von *Jean Cousin* (1501—1589). Dieser Künstler, dessen Leben und Wirken lange Zeit in tiefstes Dunkel gehüllt blieb, war ursprünglich Glasmaler. Unter dem Einflusse der italienischen Künstler, die Franz I. an seinen Hof berufen hatte, erweiterte sich sein künstlerischer Horizont und, ohne auf seine Eigenart zu verzichten, vermochte er sich als Porträt- und Historienmaler zu einer beachtenswerten Höhe emporzuschwingen. Seine Stärke liegt besonders in der Korrektheit



Fig. 184.
Le Maître de Moulins, Die Stifterin und die hl. Magdalena.
Flügel eines Triptychons. *Louvre.*

der Zeichnung und in der geschickten Gruppierung seiner Figuren; sein Kolorit dagegen ist kalt und trocken. Die zierliche Geschmeidigkeit und Grazie der Formen, eine ungemeine Lebhaftigkeit der Bewegung sowie in der Gesamtanordnung sind spezifisch französische Eigenschaften.

Seine schon erwähnte »Eva Pandora« ist ein eigenartiges allegorisches Kompromiß zwischen christlicher Tradition und heidnisch-antiker Fabel. Die Gestalt ist äußerst anmutig und unterscheidet sich in ihrer keuschen Nacktheit sehr vorteilhaft von den gleichzeitigen Schöpfungen der für Franz I. tätigen italienischen Künstler, die es in ihren weiblichen Figuren hauptsächlich auf die Befriedigung der Sinnenlust ihres königlichen Auftraggebers abgesehen hatten.

Eine im Privatbesitz befindliche »Arthemisia« desselben Künstlers zeigt bereits italienische Einflüsse sowie auch gewisse Anklänge an die »Diana« von Jean Goujon.

In den weiblichen Porträts seiner ersten Periode ist das Inkarnat Cousins noch etwas ledern, doch verfügt er bereits über eine große Kraft des Ausdruckes, wie z. B. in dem von ihm gemalten Bildnis der Anna von Bretagne. Spätere Werke zeigen auch in koloristischer Beziehung merkliche Fortschritte.

Der zweite Maler von Bedeutung, den die französische Schule des 16. Jahrhunderts aufzuweisen hat, ist *Clouet der Ältere* (1485—1541). Er wurde von Brüssel aus durch Franz I. an den französischen Hof berufen und um 1518 zum Hofmaler ernannt. Authentische Werke seiner Hand sind nicht nachweisbar.

Sein Sohn Franz Clouet, genannt *Janet* hingegen hat mehrere ausgezeichnete Arbeiten, namentlich einige weibliche Porträts hinterlassen, in denen sich flämische Genauigkeit mit französischer Eleganz verbindet. Er hat noch manchmal etwas Naives, was an die Werke der alten Miniaturmaler erinnert, mit denen er auch die Feinheit und Zartheit des Kolorits gemein hat.

Das Louvre-Museum in Paris besitzt von ihm ein ausgezeichnetes Porträt der Elisabeth von Österreich. Von seinen anderen Frauenbildnissen verdienen besonders die von Claudia, Herzogin von Lothringen (München, A. Pinakothek), Eleonore von Österreich, der



Fig. 185. Le Maître de Moulins, Offenbarung. *Moulins, Kathedrale.*

Gräfin Montbel und namentlich ein vorzügliches Porträt der unglücklichen Maria Stuart lobende Erwähnung.



Fig. 186.
Jean Fouquet, Madonna mit Kind. *Antwerpen, Museum.*

An Ehren und Würden fehlte es dem Künstler nicht; er war nacheinander Hofmaler der Könige Franz I., Heinrich II., Franz II.,

Karl IX. und Heinrich III., die ihn auf jede Weise ehrten und auszeichneten. Seine Werke wurden von den Zeitgenossen viel bewundert und seine Geschicklichkeit von Dichtern, wie Marot, besungen.



Fig. 187.
François Clouet, Claudia, Herzogin von Lothringen. *München, A. Pinakothek.*

Von Jean Perréal (gegen 1515 nachweisbar) sind einige Madonnenbilder von inniger Zartheit erhalten.

Unter den Künstlern, die von Margarete von Österreich bei der Aus-

schmückung der berühmten Kirche von Brou Verwendung fanden, wird auch ein französischer Maler namens *François Colombe,* ein Neffe des großen Bildhauers, als ein in seinem Fache tüchtiger Meister erwähnt.



Fig. 188.
François Clouet, Bildnis der Elisabeth von Österreich. *Louvre.*

Ein Mitglied derselben Familie, *Michel Colombe*, wirkte um 1520 als geschätzter Maler in Tours.

Als Hofmaler Franz' I. finden wir noch einen französischen Künstler erwähnt namens *Antoine Caron* (1520–1598), von dem

aber außer einigen im Louvre befindlichen Zeichnungen nichts mehr vorhanden ist.

Glänzender als die Malerei ist die französische Skulptur des 16. Jahrhunderts vertreten. Unter den französischen Renaissance-



Fig. 189.
Michel Colombe, Figuren vom Grabmal Franz' I. von Bretagne und Margarete de Foix. *Nantes, Kathedrale.*

bildhauern, die sich in ihren Werken die Verherrlichung der Frau zur Aufgabe gestellt haben, figuriert an erster Stelle *Michel Colombe.* Dieser ausgezeichnete Künstler, der lange schon, bevor noch die italienischen Meister in Frankreich auftraten, ganz vorzügliche Werke

im Geiste der Renaissance geschaffen hatte, blieb lange Zeit unbekannt; erst der neueren Forschung ist es zu verdanken, daß seinen Schöpfungen die richtige Würdigung zu teil wurde.

Eine seiner besten Frauengestalten ist die Statue der Herzogin der Bretagne, ein Werk von beinahe monumentalem Wurf und antiker Großzügigkeit. Neben ihm hat *Jean Texier* weibliche Figuren von vollendeter Schönheit und großer Lebenswahrheit geschaffen.

Wie in der Malerei spielte auch in der Bildnerei die Darstellung der Madonna eine große Rolle. Der mittelalterliche Marienkultus hatte seine letzten Wellenschwingungen bis in die Renaissancezeit übertragen und die ersten Künstler der neuen Periode hielten noch einigermaßen an der überlieferten Auffassung fest, indem sie ihren Marienstatuen den Ausdruck weltfremder Frömmigkeit und himmlischer Verklärung gaben.

In der späteren Zeit jedoch, als sich die Kunst immer mehr in den Bann einer beinahe heidnisch-weltlichen Lebenslust gezogen fühlte, entstanden Bildwerke, die nur noch dem Namen nach der Verherrlichung der hl. Jungfrau dienten, in Wirklichkeit aber von einer künstlerischen Freiheit in Auffassung und Darstellung waren, die eher einem Sujet aus der heidnischen Mythologie entsprochen hätte.

Ein weites Feld künstlerischer Betätigung eröffnete sich den französischen Bildhauern in der Ausschmückung all der herrlichen Schlösser und Herrensitze, die in jener Zeit in so großer Zahl in Frankreich entstanden. Nach seiner politischen Einigung und der daraus erfolgten Erstarkung des Königtums hatte Frankreich einen außerordentlichen Aufschwung genommen. Nicht nur die Macht des Staates hatte zugenommen, infolge der gesicherten politischen Verhältnisse hatte sich auch der Gewerbefleiß in den Städten aufs schönste entwickelt, Adel und Bürgerschaft waren reich geworden und konnten sich der Pflege der Künste widmen. So kam es, daß die Großen der weltlichen und kirchlichen Hierarchie, dem Beispiele der prachtliebenden Könige folgend, sich in der Anlage großartiger Schloßbauten gegenseitig überboten, die sie aufs glanzvollste einrichteten.

Da diese vornehmen Landsitze hauptsächlich als Lustorte dienten,

in denen sich ein heiteres ungezwungenes Leben entwickelte, war es selbstverständlich, daß in der Ausschmückung der glänzenden



Fig. 190.
Symbolische Figur: »Die Grammatik«. *Paris, Musée Cluny.*

Innenräume der Darstellung weiblicher Schönheit und Grazie eine Hauptrolle zugewiesen wurde.

Was in dieser Beziehung geleistet wurde, das bezeugen am besten die Werke der Künstler wie Goujon, Barthélémy le Prieur, Lheureux und Germain Pilon.

Jean Goujon, der hervorragendste Bildhauer der französischen Renaissance, der auch als Architekt am Louvre tätig war, hat zwar die italienischen Vorbilder eifrig studiert, ohne jedoch seine eigene künstlerische Individualität zu verleugnen. Er besaß ein außerordentlich fein entwickeltes plastisches Gefühl, welches ihn auch davor bewahrte, in die dem Geiste der Bildhauerkunst direkt zuwiderlaufenden Übertreibungen der sogen. malerischen Richtung zu verfallen, die namentlich von den Nachfolgern Michel Angelos gepflegt wurde.

Seine Werke, in denen die Verherrlichung weiblicher Schönheit und Grazie einen so hervorragenden Platz einnimmt, zeichnen sich durch eine edle Einfachheit, gefällige Anmut und harmonische Linienführung aus. Die technische Ausführung steht auf einer gleich hohen Stufe mit der künstlerischen Auffassung und verbindet eine große Zartheit der Behandlung mit einer vollendeten Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Diese Eigenschaften kommen in hervorragendster Weise namentlich in seinen Flachreliefs zur Geltung, in welcher Kunst er ein unbestrittener Meister war. Zu seinen besten Schöpfungen zählen die Flachbildwerke an der »Fontaine des Innocents«, sowie der bildnerische Schmuck in dem Schlosse Anet und dem Hôtel Carnavalet in Paris (vier Jahreszeiten). Sein berühmtestes Werk ist aber jedenfalls die Gruppe der Diana, die, ursprünglich für einen Brunnen im Schlosse Anet bestimmt, sich jetzt im Louvre befindet und das weibliche, echt französische Schönheitsideal des Meisters wohl am besten verkörpert.

B. le Prieur und *Lheureux* zeigen in ihren Werken ebenfalls die spezifisch französischen Eigenschaften, die wir an Goujon bewundert haben. Liebenswürdigste Grazie, gefällige Anmut, Innigkeit des Ausdrucks, geistreiche Behandlung, schöne Bewegung der schlanken Glieder, das alles findet sich in den Darstellungen weiblicher Körper bei diesen Meistern vereint.

Während ein Hauptvorzug der vorgenannten Künstler in der statua-

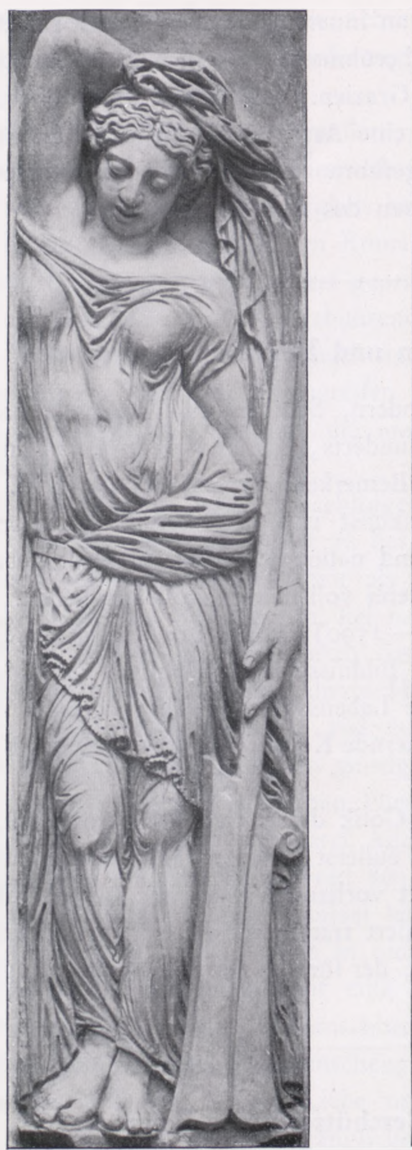



Fig. 191.
Jean Goujon, Nymphen. *Zwei Figuren von der Fontaine des Innocents in Paris.*

rischen Einfachheit der Auffassung und Behandlung besteht, huldigt der nicht minder bedeutende und außerordentlich fruchtbare *Germain Pilon* mehr der malerischen Richtung, wodurch seine Werke trotz

ihres äußerlichen Glanzes oft an innerem Werte und geistiger Bedeutung verlieren. Eines seiner berühmtesten Werke ist die im Louvre befindliche Gruppe der drei Grazien. Dieselbe wurde im Auftrag der Katharina von Medici als eine Art Grabmal Heinrichs II. für die Cölestinerkirche in Paris ausgeführt. Die Grazien trugen ursprünglich eine Urne mit dem Herzen des Königs.

Spanien und England.

In den übrigen Kulturländern, Spanien und England, hat die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, namentlich in Bezug auf die Darstellung der Frau, wenig Bemerkenswertes hervorgebracht.

In Spanien hatte die Baukunst und die Skulptur es allerdings zu einer großen Bedeutung und nationalen Selbständigkeit gebracht, dagegen war jedoch die Malerei vollständig zurückgeblieben. Nur *Alonzo Sanchez Coello* (1515—1590) ist für uns von größerer Bedeutung, da seine weiblichen Bildnisse in den Museen von Madrid, Brüssel und Wien, durch ihre Lebenswahrheit, ihre korrekte Zeichnung und das an Tizian erinnernde Kolorit ihn weit über das Niveau der Mittelmäßigkeit erheben.

In England aber hatte die Gotik derart tiefe Wurzeln gefaßt, daß die Renaissance daneben nur äußerst langsam aufkommen konnte. Was an Renaissancekunst dort vorhanden war, war fremdländischer Import. Erst im 17. Jahrhundert trat in diesen beiden Ländern ein künstlerischer Aufschwung ein, der für die gesamte Kunst von großer Bedeutung wurde.

Die Frau als Beschützerin der Künste.

Bei der bedeutenden Rolle, welche, wie wir gesehen haben, die Darstellung weiblicher Schönheit in den Werken der Künstler aller Nationen während der Renaissanceperiode gespielt hat, ist es nicht zu verwundern, daß geistig und gesellschaftlich hochstehende Frauen es als ihr schönstes Vorrecht betrachten mußten, die Kunst und die

Künstler unter ihren Schutz zu nehmen und durch die von ihnen ausgehende Anregung und Förderung in hohem Maße zur Entwicklung der Künste beizutragen.

Nicht minder darf es uns wundern, daß die Frau, die während der vorhergehenden Jahrhunderte einesteils sich in einsamer Abgeschlossenheit und unwürdiger Abhängigkeit befand, anderseits aber, namentlich in der Zeit des ritterlichen Romantismus, wie ein überirdisches Wesen in überschwenglicher Art gepriesen und gefeiert wurde, jetzt endlich, nachdem sie die ihr gebührende gleichwertige Stellung neben dem Manne einnahm, auch danach trachtete, selbsttätig in die Kunstbestrebungen ihrer Zeit einzugreifen und die Hand auszustrecken nach den goldenen Früchten, die am herrlichen Baume der Kunst erwuchsen.

Wir haben uns daher in nachfolgendem mit den zweifachen Beziehungen der Frau zur Kunst zu beschäftigen und zwar, als deren Förderin und Beschützerin, sowie als ausübende Künstlerin.

Die Rolle der Beschützerin fiel naturgemäß in erster Linie den fürstlichen Frauen zu, die durch das Heranziehen von Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten ihrem Hof einen hellen Glanz zu verleihen wußten und ungemein viel zur Verfeinerung der Sitten und zur Verbreitung einer größeren geistigen Kultur beitrugen.

In Italien gab es fast keinen Fürstenhof, so klein er auch sein mochte, an dem nicht eine durch Adel der Geburt und hohe Geistesgaben gleich ausgezeichnete Frau den Mittelpunkt des intellektuellen und künstlerischen Lebens gebildet hätte.

Gerade diese Frauen haben in nicht geringem Maße dazu beigetragen, aus der Renaissancezeit eine der herrlichsten Epochen der Entwicklungsgeschichte der Menschheit zu machen, die sich in dem Wiederaufblühen des freien Menschengeistes, in der Pflege der Künste und Wissenschaften, in der Liebe und Begeisterung für alles Edle und Schöne selbst ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat.

Welch herrliche Zeit für die Kunst und ihre Jünger, wo jeder begabte Mann, wessen Ursprungs er auch sein mochte, nach seinem Talente bewertet und an den vornehmsten Fürstenhöfen mit offenen Armen aufgenommen wurde!

Welcher Kunstenthusiasmus mußte wohl einen Papst Paul III.

beseelt haben, der Benvenuto Cellini, den abenteuer- und rauflustigen Künstler, wegen des an Pompeo, dem Goldschmiede des Quirinals, verübten Mordes freisprach, indem er sagte, »daß Menschen wie dieser, die einzig in ihrer Kunst sind, den Gesetzen nicht unterworfen werden können«!

Und um wieviel mehr noch mußte das für die Kunst so empfängliche Frauengemüt sich an der allgemeinen Begeisterung entzünden, sich dem Dienste der Kunst widmen und ihre Jünger in der großmütigsten Weise unterstützen!

So finden wir Leonora von Toledo, die Gemahlin Cosimo von Medicis, als Förderin und Beschützerin der Künste. Sie erwirbt den Palazzo Pitti, vergrößert ihn und läßt ihn von den ersten Künstlern ausschmücken. Fra Filippo Lippi malt für sie eine »Geburt Christi« und einen »Johannes den Täufer«. Auch Benvenuto Cellini erfreut sich ihrer Gunst und gehört zu ihren Lieferanten.

Giovanna de la Rovera unterstützte Mantegna und erwies ihm ihre Huld; auch der jugendliche Raffael genoß ihre Protektion und durch sie ward er ihrem Schwager, dem Papste Julius II., empfohlen.

Mantegna fand auch am Hofe von Mantua, in der *Markgräfin Barbara von Brandenburg*, der Gemahlin Herzog Ludwigs II., eine eifrige Gönnerin. Er verbrachte dort die schönste Zeit seines Lebens und schuf seine Hauptwerke in den Wandgemälden des Palazzo Ducale, welche Familienereignisse darstellen. Diese hochbegabte Fürstin wandte ihre Fürsorge auch der Entwicklung der Teppichweberei zu und ließ zu diesem Zwecke erfahrene Handwerker aus Flandern kommen.

Im fürstlichen *Hause der Medici* waren fast alle Frauen große Kunstfreundinnen.

Zu den kunstsinnigsten Frauen der italienischen Renaissance sind aber unstreitig Isabella d'Este und Lukrezia Borgia zu rechnen.

Isabella d'Este hat an dem Hofe ihres Vaters, des kunstliebenden Herzogs von Ferrara, die Freude und Begeisterung für alles Schöne sozusagen mit der Muttermilch eingesogen. Hier war eine ganze Schar tüchtiger Künstler tätig, wie Cosimo Turra und Lorenzo Costa, die es zwar nicht zu einer großen Selbständigkeit gebracht hatten, nichts-

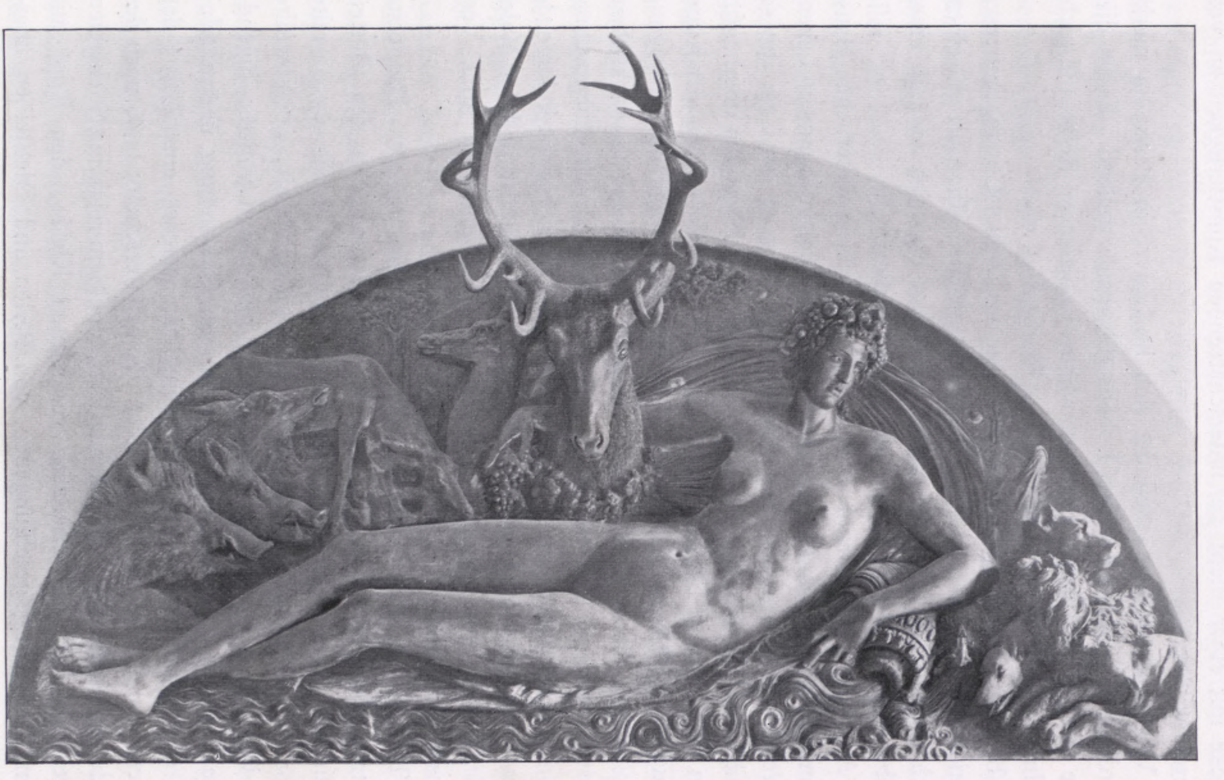


Fig. 192. Benvenuto Cellini, Die Nymphe von Fontainebleau. *Louvre.*

destoweniger aber die von den Hauptzentren empfangenen Eindrücke mit einer nicht zu unterschätzenden Kunstfertigkeit zu verwerten wußten.

Von Lorenzo Costa befindet sich im Louvre in Paris ein merkwürdiges Bild, den Musenhof Isabella d'Estes darstellend. Es ist dies eine allegorische Komposition von hohem poetischen Reize und nicht geringem kulturhistorischen Wert. (Siehe Fig. 78.)

Bedeutender als der Meister war einer der Schüler Costas, Francesco Francia, der in seinen Werken eine ausgesprochene Eigenart mit einem hochentwickelten Schönheitsgefühl verbindet und sich dadurch einen bleibenden Platz in der Kunstgeschichte sichert.

Außer mit diesen Künstlern, welche Isabella im väterlichen Hause kennen und schätzen lernte, stand sie während ihres ganzen Lebens in regstem Verkehr mit fast allen großen Meistern der Zeit, die sie an ihrem Hofe empfing und mit Aufträgen und Ehrungen überhäufte. Von Mantegna an bis Correggio sehen wir alle Koryphäen der Kunst entweder für sie beschäftigt oder von ihr Ratschläge und Anregung empfangen, die sie mit ebenso großer Diskretion als wirklichem Verständnisse zu erteilen weiß. So kann es denn nicht überraschen, daß die hochbegabte und einer hochherzigen Freigebigkeit huldigende Frau ihrer Umgebung wirklich Bewunderung einflößte und daß Maler und Dichter miteinander wetteiferten, ihre Tugenden und Verdienste in Bildern und Versen zu verewigen.

Tizian hat zwei Bildnisse der Markgräfin gemalt. Das erste Porträt zeigt sie in einer Frisur, wie sie uns von den Büsten römischer Kaiserinnen her bekannt ist. Als er sie das zweite Mal porträtierte, war die Fürstin bereits 58 Jahre alt, doch wollte der Künstler sie der Nachwelt nicht anders als in vollster Jugendblüte und im Schmucke ihrer prächtigen Gewandung übermitteln, und so entstand jenes herrliche Gemälde, welches eine Zierde der kaiserlichen Galerie in Wien bildet. Isabella erscheint hier, nach der Mode von Anfang des 16. Jahrhunderts, in einem reich mit Stickereien versehenen und mit Pelzwerk verbrämten Kleide, den Kopf mit einem turbanartig geschlungenen, von Perlen und Edelsteinen übersäten Tuche bedeckt, im vollen Glanze ihrer Schönheit und Jugend. (Siehe Fig. 116.)

Die zahlreichen Gemälde, welche die ersten Künstler der Zeit in ihrem Auftrage und oft nach ihren Angaben ausgeführt hatten, vereinigte sie in ihrer Privatgalerie, wo sie außerdem auch noch einen großen Schatz antiker und moderner Skulpturen von unermeßlichem Werte aufgespeichert hatte. Intelligente und ergebene Freunde unterstützten sie in ihrem edlen Sammeleifer und benachrichtigten sie, wenn in fremden Städten irgend ein antikes oder modernes Kunstwerk zum Verkaufe ausgeboten wurde. Ihre Bibliothek war nicht minder kostbar und ihre Vorliebe für schöne und seltene Bücher, sowie für kunstgewerbliche Gegenstände aller Art war allgemein bekannt und gereichte ihr zum größten Ruhme.

Leider blieben die mit so viel Liebe und Verständnis und unter so großen Opfern zusammengebrachten Kunstschätze nicht in ihrer Gesamtheit erhalten und wurden, als die Österreicher im Jahre 1630 Mantua eroberten, in alle Windrichtungen zerstreut.

Um *Lukrezia Borgia* hatte sich eine auf böswilligen und verleumderischen Pamphleten beruhende Legende gebildet, welche sie zu einem wirklichen Scheusal in Menschengestalt machte. Da war kein Laster, dem sie nicht gefrönt, kein Verbrechen, das sie nicht begangen hätte! Doch, wie die ernste Geschichtsforschung bereits mit Glück eine Ehrenrettung der nicht weniger arg verleumdeten Kaiserin Theodora unternommen hatte, gelang es ihr auch, die geschichtliche Persönlichkeit der Lukrezia Borgia in ihrer wahren Gestalt zu zeigen, die sich wesentlich anders darstellt als die durch die Legende gebildete häßliche Karikatur.

Wenn sie auch danach nicht gerade als Tugendrose erscheint, so dürfen wir die Verhältnisse und Zustände jener von zügellosester Leidenschaft und Genußsucht erfüllten Zeit nicht außer acht lassen, deren Begriffe und Ansichten über Recht und Sitte von den unserigen wesentlich verschieden waren.

Im Lichte einer vorurteilslosen und wahrheitsgetreuen Geschichtsforschung, um die sich namentlich Gregorovius verdient gemacht hat, stellt sich uns Lukrezia Borgia dar als eine Frau von hohen Geistesgaben und feinster Bildung. Was die moralische Seite ihres Charakters betrifft, so war sie eben ein echtes Kind ihrer skrupellosen

Zeit, nicht besser und nicht schlechter wie so manche andere ihrer Mitschwestern.

Die Tochter Alexanders VI. und der Vanozza nahm den regsten Anteil an den geistigen Bestrebungen ihrer Zeit, sie pflegte mit Eifer und großem Verständnisse Wissenschaften und Künste und umgab sich mit einem Kreise der bedeutendsten Philosophen, Schriftsteller und Künstler, so daß ihre Residenz in Ferrara während der zwanzigjährigen Dauer ihrer Regierung zu einem Brennpunkt humanistischer Lebenauffassung und zu einer der vornehmsten Bildungsstätten Italiens wurde.

Sie selbst, mit ihrer strahlenden Schönheit und unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit, bildete den glänzenden Mittelpunkt dieses glänzenden Kreises und nahm die ihr dargebrachten Huldigungen mit einer wahrhaft fürstlichen Würde entgegen.

Wie Isabella d'Este stand sie im regsten Verkehr mit allen bedeutenden Männern der Zeit und alle großen Maler stellten mit Begeisterung ihre Kunst in den Dienst der schönen Frau. Namentlich Filippino Lippi hat ein reizendes Porträtmedaillon von ihr gemalt, das uns in einer ebenso getreuen als geistreichen Weise die Züge Lukrezias übermittelt. Von Tizian existiert ein Bild, das sie zusammen mit ihrem Gemahl, Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, darstellt.

Nach einer Schilderung, die Cagnolo von Parma von ihr entworfen hat, war sie von mittlerem Wuchse und eleganter Erscheinung; ihr Gesicht hatte eine etwas längliche Form, die Nase war gut profiliert, das Haar blond, die Augen waren von blasser Farbe, der Mund erschien etwas zu groß, die Zähne erstrahlten in blendendem Weiß, die Büste war fest und weiß und genügend stark entwickelt. Ihre ganze Person atmete Frohsinn und heitere Laune.

Auch außerhalb Italiens sehen wir eine ganze Reihe hochsinniger Frauen als Beschützerinnen der Künste tätig.

Gleich zu Beginn der Renaissance hat sich in Frankreich eine Frau von außergewöhnlichen Gaben des Geistes und des Herzens große Verdienste um Kunst und Wissenschaft erworben. *Anna von Bretagne*, die zuerst durch Prokuration mit Maximilian I. vermählt (1490), später aber Karl VIII. heiratete und nach dessen frühzeitigem Tode die Gemahlin Ludwigs XII. wurde, umgab sich mit Künstlern

und Gelehrten und ließ mehrere Kirchen und Schlösser bauen, die aufs reichste ausgestattet und dekoriert wurden.

Berühmte Künstler wie Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer fertigten in ihrem Auftrage Kartons zu Glasgemälden, worin sie neben ihren Schutzheiligen abgebildet erscheint. Sie hatte eine wahre Passion für schöne Bücher und Handschriften. Das kostbarste Kleinod ihrer Bücherei, die ca. 1500 Bände umfaßte, ist ihr »Livre d'heures«, ein unschätzbares Dokument der Kunst des 15. Jahrhunderts, dessen zahlreiche künstlerisch vollendete Miniaturen von Jean Bourdichon ausgeführt sind. So hat denn diese Königin nicht nur die Krone Frankreichs um ihr Stammland, die Bretagne, bereichert, sondern auch durch den großen Einfluß, den sie in geistiger und kultureller Beziehung ausgeübt, unendlich viel für die gedeihliche Entwicklung Frankreichs getan und der nationalen Kunst die Wege geebnet.

Eine Zeitgenossin und gewissermaßen Nebenbuhlerin der Königin Anna war *Margarete von Österreich*, die berühmte Statthalterin der Niederlande. Sie kam schon im Alter von 12 Jahren als Braut Karls VIII. an den französischen Hof, wurde aber später, als sich der König aus politischen Gründen zu der Heirat mit Anna von Bretagne entschloß, verstoßen und ihrem Vater einfach zurückgeschickt. Diese Demütigung konnte die feinsinnige, hochherzige Frau zeit ihres Lebens nicht überwinden und noch viele Jahre später hat sie ihrem Unwillen über die Treulosigkeit des französischen Königs in ebenso bitterer wie geistreicher Weise Ausdruck verliehen.

Nach dem ihr in Frankreich widerfahrenen Mißgeschick heiratete sie Johann von Kastilien, der aber noch im selben Jahre starb. Sie verbrachte noch einige Jahre der Witwenschaft in Spanien, um sich dann, nach den Niederlanden zurückgekehrt, Philibert dem Schönen, Herzog von Savoyen, zu vermählen, der aber ebenfalls nach einer kurzen, äußerst glücklichen Ehe einer tückischen Krankheit erlag und Margarete als 26jährige Witwe zurückließ.

Diese herben Schicksalsschläge mochten wohl zum nicht geringen Teile dazu beitragen, daß die unglückliche Fürstin in der Vertiefung und Weiterentwicklung einer angeborenen reichen Begabung für alles Künstlerische Trost und Erholung suchte.

So oft es ihr die mit so vielem Erfolg und großem politischen

Geschick geleiteten Staatsgeschäfte erlaubten, griff sie zum Pinsel, um in der Ausübung der Bildnismalerei, welche sie mit besonderer Vorliebe pflegte, ihren Mußestunden eine höhere Weihe zu verleihen. Auch als geübte Stickerin leistete sie ganz Vorzügliches.

Ihr Hof in Mecheln war eine Sammelstätte tüchtiger Künstler, deren bedeutendster, Bernhard von Orley, von ihr zum Hofmaler ernannt wurde. Auch Jan Vermeyen wurde im Jahre 1525 durch Verleihung dieser Würde ausgezeichnet. Außer mit diesen unterhielt die Statthalterin aber auch mit vielen anderen namhaften Künstlern einen regen Verkehr, und als Albrecht Dürer die Niederlande besuchte, wurde er an den Hof der Fürstin berufen.

Unter den vielen Bauten, welche Margareten ihre Entstehung verdanken, verdient namentlich die Kirche von Brou erwähnt zu werden, welche als ein wirkliches Meisterwerk spätgotischer Baukunst bezeichnet werden muß. Manche Kathedrale mag ja imposanter und gewaltiger wirken, aber keine ist von einer solch harmonischen Einheitlichkeit in der Anordnung und Durchführung sowohl der Gesamtanlage als aller Details, keine hinterläßt bei dem Besucher einen so tiefgehenden, stimmungsvollen Eindruck wie die Kirche von Brou.

Margaretens Nachfolgerin als Statthalterin der Niederlande war *Maria von Ungarn*, welche sich bestrebte, ihrer großen Vorgängerin nachzueifern und sich ebenfalls unvergängliche Verdienste um die Förderung von Kunst und Wissenschaft erwarb. Sie besaß eine bedeutende Gemäldegalerie, in welcher besonders die großen italienischen Meister gut vertreten waren. Auch ihre Bücherei war reich an hervorragenden und schönen handschriftlichen und gedruckten Werken.

Unter den Frauen aus dem königlichen Hause Frankreichs sind außer Anna von Bretagne als Beschützerinnen der Künste noch zu nennen *Louise von Savoyen*, die Mutter Franz' I., sowie dessen Schwester *Margarete von Angoulême*. Auch die Tochter Heinrichs II., *Margarete von Navarra*, und die Mutter Heinrichs IV., *Jeanne d'Albert*, verdienen zu den Frauen gezählt zu werden, welche sich die Pflege und Förderung der Kunst angelegen sein ließen.

Keine Frau Frankreichs hat sich aber solche Verdienste um die Entwicklung der Kunst erworben, als *Diane de Poitiers*, die Geliebte Franz' I. und nachher seines Sohnes Heinrichs II. Dieser

geistig hochstehenden Frau war die Kunst zum wirklichen Lebensbedürfnisse geworden und in dieser Beziehung war sie ein echtes Kind ihrer Zeit, der kunstfrohen, schönheitsdürstenden Renaissance.



Fig. 193.
Diana von Poitiers. *Versailles.*

Sie war die Verkörperung der kunstliebenden Frau, eines jener Wesen von anerkannter geistiger Überlegenheit, die, wie die Hetären Griechenlands, eher für die »Wollust der Seele« als zur Befriedigung sinnlicher Liebe geschaffen sind. Ihren hohen Geistesgaben und ihrem

geläuterten Kunstsinn verdankte sie auch die hervorragende Stellung, die sie sowohl am Hofe Franz' I. als an dem seines Sohnes und Nachfolgers Heinrichs II. einnahm.

Paul de Saint-Victor schildert die königliche Kurtisane folgendermaßen: »Diane de Poitiers ist eine Zauberin. In der Tat, ihr Name allein vermag gleich dem Schalle eines mächtigen Hifthornes einen ganzen Chor der in den Malereien und Reliefs der Renaissance zerstreuten Göttinnen wachzurufen und erscheinen zu lassen . . . Die Phantasie verschmilzt all diese schlanken und zarten Gestalten zu einem einzigen Typus und gibt ihnen den Namen der Frau, die sie inspiriert hat.«

Eine der herrlichsten Schöpfungen, welche der künstlerischen Laune der Zauberin ihre Entstehung verdankt, ist das wundervolle Schloß Anet im Departement Eure-et-Loire, dem alle späteren Veränderungen und Umgestaltungen seinen ursprünglichen Reiz nicht zu rauben vermochten. Während ihre Rivalin, die Königin Katharina von Medici, bei ihren Schloßbauten italienische Künstler bevorzugte, berief Diane zur Ausführung des Schlosses Anet den französischen Architekten Philibert de l'Orme, den Hauptvertreter der spezifisch-französischen Baukunst jener Zeit. Sowohl das Innere als das Äußere dieser fürstlichen Residenz wurde mit einer verschwenderischen Pracht und auserlesenem künstlerischen Geschmacke ausgestattet. Aller künstlerischer Schmuck, alle Gemälde und Gobelins stellten Szenen aus der Dianamythe dar und dienten zur Verherrlichung der königlichen Favoritin. »Die Gewölbe der königlichen Paläste waren mit Halbmonden besät und feierten die Apotheose Dianas, wie der gestirnte Himmel den Ruhm des Allmächtigen in den Psalmen verkündet.« (P. de Saint-Victor.)

Die Verleumdungssucht hat natürlich auch diese Frau nicht verschont; man hat ihr Hartherzigkeit und Habgier vorgeworfen. Unsere Sache ist es nicht, diese Klagen auf ihre Begründung hin zu untersuchen, und wir können mit dem Biographen der göttlichen Diana sagen, daß schließlich die Kunst über die Geschichte triumphiert, der Marmor mehr gilt als vergilbte Pergamente und daß die auf ihre Anregung entstandenen Gemälde manche dunkle Stelle in ihrem Leben verdecken.

Diane de Poitiers, welche Frankreich Künstler wie Goujon und Philibert de l'Orme geschenkt hat, gilt für die Nachwelt mit vollem Recht als Schutzgöttin der französischen Renaissance.

Katharina von Medici, die, während Diane de Poitiers über ihren königlichen Gemahl und ganz Frankreich herrschte, den französischen Königsthron einnahm, war durchaus keine gewöhnliche Frau; im Gegenteil, ihre hohen Geistesgaben, ihre herzgewinnende Liebenswürdigkeit und ihre anmutige Erscheinung werden von den zeitgenössischen Chroniken allgemein hervorgehoben. Daneben hatte sie aber auch einen ausgesprochenen Hang zum Luxus und eine unüberwindliche Neigung zur Intrige, wozu sich ihr am französischen Hofe reichlich Gelegenheit bot.

Daß sie, die aus dem kunstsinnigen Hause der Mediceer hervorgegangen, die Pflege der schönen Künste und der Literatur zu ihrer vornehmsten Lebensaufgabe machte, ist wohl selbstverständlich. Doch bediente sie sich zur Ausführung ihrer künstlerischen Projekte vornehmlich italienischer Meister. So wurde der Bau des herrlichen Schlosses Montceau, von dem leider keine Spur mehr übrig blieb, Primaticcio übertragen.

Als sie nach dem Tode ihres Gemahls über eine größere Selbständigkeit verfügte, unternahm sie auch eine Vergrößerung und Verschönerung des großartigen Schlosses Chenonceaux, das der König seiner Geliebten geschenkt hatte, dieser aber von Katharina wieder abgenommen wurde.

Durch Germain Pilon ließ sie, wie wir gesehen haben, ihrem verstorbenen Gatten ein ebenso schönes als eigenartiges Grabmal errichten. Pierre Lescaut, der während der ganzen Regierungszeit Franz' I. und Heinrichs II. mit dem Bau des Louvre beschäftigt war, wurde von ihr durch Pierre Chambiges ersetzt, der die von ihr zu bewohnenden Räume nach ihren eigenen Angaben herstellte. Auch an dem Bau der Tuilerien nahm sie in hervorragender Weise Anteil, selbst die kleinsten Details mußten ihr zur Genehmigung vorgelegt werden.

Sie unterhielt einen regen persönlichen Verkehr mit den namhaftesten Künstlern ihrer Zeit und überhäufte sie nicht nur mit Aufträgen, sondern wußte auch in mancher Beziehung anregend auf sie einzuwirken.

England und Schottland haben während des 16. Jahrhunderts mehrere königliche Frauen zu verzeichnen, welche große Kunstfreundinnen waren und die, wenn es ihnen auch nicht gelang, eine selbständige nationale Kunst ins Leben zu rufen, dennoch für die Entwicklung des Kunstsinnes in ihrer Heimat durch Förderung und Unterstützung der eingewanderten ausländischen Künstler unendlich viel getan haben.

Maria Tudor war namentlich eine große Freundin schöner Schmuckgegenstände und beschäftigte fast fortwährend nicht weniger als neun Goldschmiede.

Auch die unglückliche Königin von Schottland, *Maria Stuart*, hatte eine große Vorliebe für kostbares Geschmeide und kunstvolle Möbel. Die Malerei erfreute sich nicht minder ihres Schutzes und fand in ihr eine eifrige Förderin. Es existiert ein von François Clouet, gen. Janet, gemaltes, ungemein interessantes Bildnis der schönen Frau, in welchem sich all die Charakterzüge vorfinden, welche der moderne englische Biograph der Königin, Corvan, in seiner Schilderung von ihr entwirft. »Der erste Eindruck,« sagt er, »den wir von Maria Stuarts Bildnis empfangen, ist der, daß wir es mit einer Frau zu tun haben, welche ein Geheimnis wohl zu wahren weiß. Der Gesichtsausdruck ist ungewöhnlich, fast grausam und jedenfalls der eines Geschöpfes, welches nie so war noch sein konnte, als es erscheinen mochte. Dieses Gesicht ist geistreich und von bewunderungswürdiger künstlerischer Feinheit, ausdrucksvoll aber nicht aufrichtig. Etwas länglich, von einer gewissen unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit und — Hinterlist. Die Form des Kinns ist weich und sanft, was nicht auf Widerstandsfähigkeit und Entschlossenheit schließen läßt. Die Nase ist schmal, lang und nach abwärts gebogen, wodurch das Gesicht einen einigermaßen trotzigen Ausdruck erhält. Die Stirne ist schön, edel, hoch und breit. Das schmale, weiche, mit einem Grübchen versehene Kinn gehört einer Frau, die nach heißer Liebe dürstet; von der schönen, hohen Stirn kann man große Selbstbeherrschung, Stolz und ungewöhnliche geistige Fähigkeiten herablesen. Aus dem Auge strahlt keine besondere Intelligenz, es ist auch nicht schön, aber sein Blick kann gefährlich werden, weil die Offenheit darin fehlt. Der Mund ist wohlgeformt,

klein, die Unterlippe etwas voll, was auf Leidenschaftlichkeit deutet, doch die Oberlippe legt sich mit einer solch harten Strenge darauf, als wolle sie ihr Schweigen gebieten. Das Haar ist herrlich, reich und leicht gelockt.«

So war der Kopf der Königin, den eine andere Königin dem Beil des Henkers überliefert hat.

Elisabeth von England, die erbitterte Feindin der Maria Stuart, war ebenfalls eine großmütige Gönnerin der Künstler, die von ihr viel beschäftigt wurden und denen sie die fabelhaftesten Preise zahlte, wenn ihr ein Kunstwerk besonders begehrenswert erschien, oder wenn sie befürchtete, daß es einer anderen Sammlung einverleibt werden könnte.

Ihr Kunstenthusiasmus scheint mehr Modesache als ein wirkliches Herzensbedürfnis gewesen zu sein, da derselbe nicht immer frei war von gewissen Exzentrizitäten, welche sie in den Augen der Künstler lächerlich und verächtlich machten.

So soll sie einmal einen öffentlichen Wettbewerb erlassen haben, um die Prototypen ihrer eigenen Schönheit festzustellen. Alle Künstler, Maler, Bildhauer und Kupferstecher waren verpflichtet, unter Androhung von Strafe, sich daran zu beteiligen.

Es ist klar, daß eine Frau, die ihrer eigenen Schönheit auf diese Weise huldigte, es auch nicht unterließ, die tüchtigsten Künstler auszuwählen, wenn es galt, der Nachwelt ihre Reize zu übermitteln. Ein interessantes Bildnis der »jungfräulichen Königin« hat Franz Porbus der Ältere (1540—1580) hinterlassen, das uns Elisabeth im vollen Glanze ihrer Schönheit und Jugend und in der reichen und kleidsamen Tracht der Zeit vor Augen führt.

In dem reich gelockten Haar, das die Stirne freiläßt, sind Lilien eingeflochten. Das längliche und etwas breite Gesicht würde gewöhnlich erscheinen, wenn es nicht durch die hohe intelligente Stirne gekrönt wäre. Die Augen, die etwas Lauerndes haben, verraten Scharfblick und Selbstbewußtsein. Die ziemlich lange Nase ist in ihrer unteren Endigung etwas plump, der kleine zierliche Mund ist fest geschlossen, das Kinn ist voll und kräftig. Dieser im ganzen weniger schöne als interessante und intelligente Kopf ruht auf einem runden, etwas kurzen Halse, der den Übergang zu einer vollen gut entwickelten Büste vermittelt.

Der Lieblingsschmuck der Königin scheinen Perlen gewesen zu sein, denn große Perlen dienen ihr als Ohrgehänge, ein prachtvolles Perlenkollier umschließt ihren Hals und das reich gestickte Prunkkleid ist vielfach mit Perlen besetzt. Ein feiner, durchsichtiger Spitzenkragen erhöht den Reiz des jugendfrischen Inkarnates von Hals und Brust.

Es liegt ein eigentümlich pikanter Genuß darin, dieses Bildnis mit dem von Janet gemalten Porträt der Maria Stuart zu vergleichen, wobei der Vergleich keineswegs zu Ungunsten des Opfers der herrschsüchtigen Elisabeth ausfallen dürfte.

Schon die Verschiedenheit in der Kleidung und Haartracht ist merkwürdig und auffallend. Welche Distinktion und vornehme Einfachheit bei Maria Stuart, welcher Aufwand von Toilettenkünsten dagegen bei Elisabeth, die nicht zu wissen scheint, daß das »Zuviel« auch hier vom Übel ist.

Während namentlich in Italien und Frankreich die Beteiligung der Frauen an den Kunstbestrebungen ihrer Zeit eine fast allgemeine war und Königinnen und Fürstinnen auf die Entwicklung der Künste einen großen und oft direkten Einfluß ausübten, kann dies von Spanien und Deutschland nicht behauptet werden.

In *Spanien* war wohl die Steifheit der Hofetikette hauptsächlich schuld daran, daß die Frauen auf die Entwicklung und Gestaltung des Geistes- und Kunstlebens keinen größeren Einfluß gewinnen konnten. Sie waren dazu verdammt, ihr Leben in einer streng vorgeschriebenen Weise in fast orientalischer Abgeschlossenheit zu vertrauern, in die nur durch gelegentliche und oft gefahrvolle Liebesintrigen hie und da etwas Abwechslung gebracht wurde.

In *Deutschland* hingegen waren es die politischen und religiösen Wirren und die aus denselben sich ergebenden unerquicklichen Lebensverhältnisse, welche eine größere Anteilnahme der Frau an der sich auf allen Gebieten des Geistes und der Kunst vollziehenden Evolution verhinderte und sie mehr als anderswo in den engen Kreis der eigenen Häuslichkeit bannte.

Damit soll aber durchaus nicht gesagt sein, daß die deutsche Frau den großen Begebenheiten der Zeit kein Interesse entgegengebracht habe, im Gegenteil wissen wir, daß, wenn ihr auch die

deutsche Frauenwürde nicht gestattete, öffentlich für ihre Ansichten und Überzeugungen einzutreten, sie dennoch nicht weniger teilnahmsvoll die Entwicklung der Ereignisse verfolgte und bis zu einem gewissen Grade förderte. Wenn wir in den künstlerischen Annalen der Zeit einem Frauennamen begegnen, so ist es zumeist als Auftraggeberin und in dieser mehr passiven Eigenschaft charakterisiert sich ihr Verhältnis zur Kunst.

Mehr kann man wohl auch nicht verlangen in einer Zeit und einem Lande, wo der »letzte deutsche Ritter«, Kaiser Maximilian I., einem Künstler wie Albrecht Dürer keinen anderen Auftrag erteilen konnte als die Ausführung einer Holzschnittserie, wodurch er dem großen Meister allerdings das tägliche Brot sicherte, ihn aber seiner eigentlichen Kunst entzog und so die Entstehung gar manchen Meisterwerkes verhinderte.

Gott behüte die Kunst vor einem solch kläglichen Mäcenatentum!

Die damaligen Zustände in den deutschen Landen können nicht besser charakterisiert werden als durch Schillers schöne Strophe:

»Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medicäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst.« — —

Die Frau als Künstlerin im 15. und 16. Jahrhundert.

Wir haben gesehen, daß, während des ganzen Mittelalters, neben den Männerklöstern auch die Frauenklöster wahre Pflegestätten der Kunst bildeten. In dem gesellschaftlichen Organismus des Mittelalters war das Kloster ein notwendiger Bestandteil, indem es nicht nur denjenigen eine Zufluchtsstätte bot, die den Freuden der Welt entsagen wollten, um sich einem frommen, beschaulichen Leben zu widmen, sondern gar häufig auch eine Versorgungsanstalt für mitgiftlose Töchter vornehmer Familien war. Hinter den Klostermauern fanden diese eine ruhige, sorgenfreie Existenz, und da es den frommen

Schwestern ja zumeist nicht an irdischen Mitteln gebrach, so ist es nicht zu verwundern, daß sie den Komfort und die Bequemlichkeit, an die sie vielfach von Hause aus gewöhnt waren, auch auf ihr Klosterleben übertrugen und dieses so behaglich wie möglich gestalteten. So hatte sich denn auch, wie wir gesehen haben, schon im frühen Mittelalter in den Frauenklöstern eine lebhafte und lobenswerte Kunsttätigkeit entwickelt, die sich bis weit in die Renaissancezeit fortsetzte.

In Italien war es namentlich Florenz, wo die Kunst in den Nonnenklöstern eine gastliche Heimstätte fand, und Künstler wie Fra Filippo Lippi, Mino da Fiesole u. s. w. Kirchen und Refektorien der Klöster mit unschätzbaren Meisterwerken schmückten.

Während die Nonnen sich jedoch zumeist nur mit Miniaturmalerei, Buchschmuck und Stickereien beschäftigten, sehen wir auch mehrere sich der hohen Kunst zuwenden.

So gründete *Camilla Rucellaï*, aus dem berühmten Florentiner Geschlecht, auf den Rat Savonarolas, in dem von ihr erbauten Kloster der hl. Katharina zu Siena eine Maler- und Bildhauerschule, welche den Nonnen als willkommene und angenehme Erholung von ihren geistigen Übungen dienen sollte. Die aus dieser, jedenfalls trefflich geleiteten Kunstanstalt hervorgegangenen Werke fanden aber bald einen solchen Anklang, daß Bestellungen von allen Seiten einliefen und Savonarola über die möglichen Konsequenzen der Befolgung des von ihm erteilten Rates nicht wenig beunruhigt wurde.

Plautilla Nelli, eine Dominikanernonne aus dem Kloster S. Katharina in Florenz, widmete sich ebenfalls mit großem Erfolge der Malerei. Sie war eine Schülerin des damals bedeutendsten Florentiner Meisters Fra Bartolommeo, dessen Malweise sie sich auch vollständig aneignete, ohne jedoch die tiefe geistige Bedeutung zu erreichen, welche die Werke dieses Künstlers auszeichnet. Eines ihrer Gemälde befindet sich in der Akademie in Florenz; ein anderes »Jesus bei Maria und Martha« mit der Jahreszahl 1524 ist in Berlin. Da die Ordensregel ihr die Benützung männlicher Modelle nicht gestattete, so saßen ihr Nonnen auch zu den männlichen Figuren, daher das etwas weichliche Aussehen derselben.

Sie hinterließ eine Schülerin *Agata Traballesi*, ebenfalls Domini-

kanerin in Florenz. Dieselbe galt wohl auch als tüchtige Malerin, doch vermochte sie ihre Lehrerin nicht zu erreichen.

Das 15. Jahrhundert bietet, außer den Genannten, noch das Beispiel einer Künstlerin, deren Leben einem wirklichen Romane glich. Es ist dies *Onorata Rudiano*, die bereits mit 23 Jahren einen solchen Ruf genoß, daß Gabrino Fondolo aus Cremona ihr die malerische Ausschmückung seines neuerbauten Palazzo übertrug. Als eines Tages ein Höfling ihr während der Arbeit unlautere Anträge machte und trotz der erfolgten Abweisung immer zudringlicher wurde und sie zu vergewaltigen suchte, ergriff sie einen Dolch, den sie unter ihrem Kleide verborgen trug und stieß ihm denselben ins Herz. Als Mann verkleidet flüchtete sie ins Gebirge. Gabrino Fondolo sandte seine Häscher nach ihr aus, da sie ihrer aber nicht habhaft werden konnten, ließ er bekannt machen, daß er sie begnadige, falls sie nach Cremona zurückkehren und die angefangenen Arbeiten beendigen wolle. Unterdessen war es Onorata aber bereits gelungen, das Gebiet des Marchese zu verlassen und in eine Söldnerschar einzutreten, deren Vertrauen sie sich durch ihren Mut und ihre Geschicklichkeit in solchem Maße zu erwerben wußte, daß ihre Genossen sie zum Hauptmann wählten. Es scheint, daß sie dies unstete kriegerische Leben während voller 30 Jahre führte und nur in kurzen Zwischenpausen den Degen mit dem Pinsel vertauschte. Als die Venezianer Castellino, ihre Geburtsstadt, belagerten, eilte Onorata mit ihren Kriegsleuten herbei und zwang den Feind zum Rückzug; sie wurde aber in dieser Schlacht tödlich verwundet und starb (1452) im vollen Genusse ihres Triumphes (nach E. Guhl).

Die Schule von Bologna zählte zu ihren ersten und bedeutendsten Jüngerinnen eine Künstlerin namens *Propertia de Rossi*, die nicht nur eine ausgezeichnete Malerin, sondern auch eine tüchtige Bildhauerin war und nebenbei auch in der Architektur sowie in der Poesie ganz Hervorragendes leistete. Sie beschäftigte sich anfangs hauptsächlich mit Miniaturschnitzereien. So schnitzte sie beispielsweise die ganze Passion des Heilandes auf einen Pfirsichkern. Im grünen Gewölbe zu Dresden befinden sich einige von ihr in wundervollster Weise geschnitzte Pfirsich- und Kirschkerne. Nachher wandte sie sich aber größeren Aufgaben zu und nach Vasari

beteiligte sie sich auch an den Skulpturen für die drei Türen von S. Petronio.

Eine andere Künstlerin, ebenfalls der Schule von Bologna angehörend, ist die im Jahre 1403 geborene *Katharina Vigri.* Die Pinakothek ihrer Vaterstadt bewahrt ein von ihr ausgeführtes Gemälde, die hl. Ursula darstellend, welches eine tief religiöse Auffassung und großes künstlerisches Können verrät. Auch das Kloster Corpo di Christo, wo sie im Geruche der Heiligkeit starb, besitzt einige Werke ihrer Hand.

Diana Mentonan, die Tochter des Bildhauers und Kupferstechers Giov. Battista Mentonan, war eine Schülerin ihres Vaters und besaß ein außergewöhnliches Talent für die Kunst des Radierens.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte zu Mantua eine Malerin namens *Diana Ghisi,* die mehrere ausgezeichnete Werke geschaffen hat. Berühmt war die um die gleiche Zeit in Cremona lebende Künstlerfamilie der *Anguisciola* oder Angussola, deren vier Töchter sich unter Bernardino Campi der Malerei widmeten und sich einen großen Ruf erwarben. Am bedeutendsten war Sophonisbe (1536 bis 1620), die während ihres langen Lebens die Porträtmalerei mit glänzendem Erfolge ausübte. Auch in der Historien- und Genremalerei hat sie Vorzügliches geleistet. Sie war längere Zeit am Hofe Philipps II. von Spanien tätig und schuf dort eine ganze Reihe Porträts geschichtlich hervorragender Persönlichkeiten. Bei ihrer Rückkehr nach Italien ließ sie sich zuerst in Palermo nieder, kam aber dann später nach Genua, wo sie im Jahre 1620, im hohen Alter von 85 Jahren, starb.

Sophonisbe war aber nicht nur eine bedeutende Künstlerin, sondern übte auch infolge ihrer hervorragenden gesellschaftlichen Stellung und ihrer hohen Geistesgaben einen wohltätigen Einfluß zu Gunsten in- und ausländischer Künstler aus, die sie mit Rat und Tat unterstützte. Van Dyck, der sich in seiner Jugend einige Zeit in Genua aufgehalten hatte, erzählte, daß er von der bejahrten und damals bereits erblindeten Frau mehr gelernt habe als von irgend einem sehenden Manne. Ihre Werke sind heutzutage äußerst selten; ein vorzügliches Selbstporträt befindet sich in Wien.

Auch ihre jüngere Schwester Lucia, die früher starb, war eine

tüchtige Malerin. Von ihr besitzt die Galerie in Madrid ein vortreffliches Bildnis eines Cremoneser Arztes.

Aus den oberitalienischen Schulen erwähnt Vasari, der unerschöpfliche Chronist, eine Malerin *Barbara Longhi*, Tochter des Malers Luca Longhi aus Ravenna.

Als eine Schülerin Ghirlandajos verdient auch die Malerin Mirabella Cavalori oder Cavalleri, gen. *Salincorno* (geb. 1565), erwähnt zu werden, von der sich einige Bilder in Florenz befinden.

Die Venezianer Schule hatte in *Irene di Spilimbergo* eine glänzende Vertreterin. Sie war 1540 zu Udine geboren und starb im jugendlichen Alter von kaum 20 Jahren. Sie war eine Schülerin Tizians, der auch ein vorzügliches Porträt von ihr gemalt hat. Leider sind keine Werke ihrer Hand erhalten geblieben, so daß wir uns aus eigener Anschauung kein Urteil über ihre künstlerischen Leistungen bilden können. Aus dem Umstande jedoch, daß Tizian ihr seine Bewunderung zollte und Torquato Tasso ihre Schönheit und Kunst in tönenden Sonetten feierte, ja, daß sogar noch 20 Jahre nach ihrem Tode eine Sammlung von Lobreden auf ihre Tugenden und künstlerischen Fähigkeiten erschien, kann man wohl auf die Bedeutung ihres Talentes schließen.

Diese glänzende Reihe italienischer Künstlerinnen erfährt noch eine Bereicherung durch zwei Malerinnen, die sowohl durch ihre hervorragende Kunstfertigkeit als durch ihre großen weiblichen Tugenden ihrem Geschlechte zur schönsten Zierde gereichen.

Es sind dies Maria Robusti und Lavinia Fontana.

Maria Robusti, gen. *Marietta Tintorella*, war die Tochter des großen Tintoretto. Sie war eine ebenso ausgezeichnete Musikerin als tüchtige Malerin, vernachlässigte jedoch die Tonkunst, um sich ganz der Malerei zu widmen. Sie besaß ein außerordentlich bildungsfähiges und vielseitiges Talent, aber obschon sie mit ihren Historien- und Heiligenbildern schöne Erfolge erzielte, war ihr Hauptgebiet doch das Porträtfach. Der ganze Adel Venedigs ließ sich von ihr malen und sie erhielt manch ehrenvollen Ruf an fremde Höfe, denen sie jedoch keine Folge leistete, um den geliebten Vater nicht verlassen zu müssen. Ihre Werke zeichnen sich durch eine feine und elegante Linienführung, ein warmes natürliches Kolorit und eine glänzende

und geistreiche Faktur aus. Ihren Bildnissen wird bei aller Freiheit der künstlerischen Ausführung eine große Ähnlichkeit nachgerühmt.

Lavinia Fontana (gest. 1614) war nicht nur eine der berühmtesten Künstlerinnen ihrer Zeit, sondern auch eine der gefeiertsten Frauen zu Ende des 16. Jahrhunderts. Ihr Vater war der der manieristischen Richtung huldigende Prospero Fontana, bei welchem sie die Anfangsgründe des Zeichnens erlernt hatte. Später wurde sie eine Schülerin Carracci's und erreichte in ihren Gemälden eine solche Zartheit und Lieblichkeit, daß dieselben oft mit denen Guido Reni's verwechselt wurden. Sie war hauptsächlich Porträtmalerin, schuf aber auch einige größere Werke religiösen und profanen Inhaltes. Bologna besitzt mehrere Heiligenbilder von ihrer Hand, so z. B. das durch ein kräftiges, glühendes Kolorit ausgezeichnete Bild des hl. Franziskus de Paula. Im Berliner Museum befindet sich ein Venusbild. Ihre Bildnisse sind mit der größten Sorgfalt und einer echt weiblichen Geduld und Genauigkeit ausgeführt; sie war die privilegierte Porträtistin der hohen römischen Aristokratie und geistlichen Hierarchie. Ihr elegantes Haus war der Sammelplatz der vornehmsten Kreise (nach E. Guhl).

Karel van Mander, der älteste flämische Kunstchronist, erwähnt in seinem interessanten Werke einige niederländische Künstlerinnen, die sich durch ihre Arbeiten einen geachteten Namen gemacht haben.

Von *Margarete van Eyck*, der Schwester des berühmten Brüderpaares, von der bereits die Rede war, sagt er: »Sie ist berühmt, weil sie die Malerei pflegte mit viel Talent, und indem sie wie Minerva, Hymen und Lucina zurückstieß, verblieb sie im Zölibat bis an das Ende ihrer Tage.« Margarete war eine sehr gesuchte Miniaturmalerin und es ist bemerkenswert, daß sie sich nicht, wie man vermuten sollte, durch die von den Brüdern eingeschlagene neue Richtung beeinflussen ließ, sondern an den überlieferten Traditionen festhielt.

Eine andere Miniaturistin namens *Yweins* wurde im Jahre 1470 in die Register der Buchhändlergilde von Brügge eingetragen.

Daß *Margarete von Österreich* (1480—1530), die Statthalterin der Niederlande, nicht nur eine eifrige Beschützerin der Kunst war, sondern selbst mit Geschick und Erfolg in ihren Mußestunden die Porträtmalerei betrieb, haben wir bereits gesagt.

Die im Jahre 1530 in Gent geborene *Klara de Keyser* war eine berühmte Malerin und Miniaturistin. Sie machte größere Reisen und besuchte Deutschland, Italien, Spanien und Frankreich. Überall wo sie hinkam, erwarb sie sich durch ihre bedeutenden künstlerischen Fähigkeiten großes Ansehen. Sie erreichte das hohe Alter von achtzig Jahren. Welch große Anerkennung sie bei ihren Zeitgenossen fand, geht aus dem im Jahre 1567 von Guicciardini veröffentlichten Buche hervor, worin er ihre Kunstfertigkeit sehr belobigend bespricht.

Katharina Hermessen (oder Hämsen) war ebenfalls eine geschickte Malerin, welche die Statthalterin Maria von Ungarn auf einer Reise nach Spanien begleitete. Von ihr existiert ein weibliches Porträt, das bei aller Sorgfalt der Ausführung noch eine sehr naive künstlerische Auffassung verrät (O. Mundler).

Bekanntlich widmeten sich auch zwei von den sieben Töchtern des *Otto Venius* der Malkunst. Von der einen, Gertrud, ist ein vortreffliches Bildnis ihres Vaters erhalten.

Margarete Godeveyck, genannt »die Perle von Dordrecht«, war eine durch Schönheit und Talent gleich ausgezeichnete Künstlerin.

In seinem Tagebuch über seine flandrische Reise erwähnt Albrecht Dürer ein siebzehnjähriges Mädchen, *Susanna Horebout*, die Tochter des Hofmalers der Regentin, als vortreffliche Miniaturistin. Dieselbe verfertigte für ihn ein Blatt, einen Salvator, wofür er ihr einen Gulden gab, und seine Verwunderung aussprach, daß ein so junges Mädchen schon so etwas leisten könne.

Von anderen niederländischen Künstlerinnen verdienen noch erwähnt zu werden: *Barbara*, die Tochter des Malers und Radierers Crispin; *Anna van Bronckel*, die mit viel Geschick den Grabstichel führte; *Anna Seghers*, Miniaturmalerin aus Antwerpen; *Anna Snyhers*, eine sehr feine Miniaturistin, sowie die Blumenmalerin *Konstantia von Utrecht*, welche vielleicht die erste war, die sich mit dieser dem weiblichen Empfinden so sympathischen Kunstgattung befaßte und die eine so große und glänzende Reihe von Nachfolgerinnen haben sollte.

In Deutschland waren während der ganzen Renaissancezeit die

Frauen als ausübende Künstlerinnen äußerst spärlich vertreten. Die Gründe hierfür mögen wohl dieselben sein, wie die, durch welche wir auch ihre geringe Beteiligung an der Förderung der Künste zu erklären suchten.

Als einzige Künstlerin, der eine gewisse Bedeutung zukommt, mag die im 15. Jahrhundert in Nürnberg lebende Nonne *Margarete* genannt werden, die sich durch ihre trefflichen Miniaturen einen Namen machte und ihre Kunst in der Verzierung von acht großen Foliobänden betätigte.

Die französische Renaissance hat wohl einige namhafte Künstlerinnen hervorgebracht, doch ist keine von ihnen für die Gesamtkunst von größerer Bedeutung geworden. Der Vollständigkeit halber wollen wir dieselben jedoch hier aufzählen, indem wir uns in der Hauptsache an die von M. Vachon (La femme dans l'art) gegebenen Mitteilungen halten.

Der Dichter Clément Marot hat den Schwestern Jean Perreals, des berühmten Jean de Paris, einige Verse gewidmet, welche vermuten lassen, daß dieselben sich mit Malerei beschäftigten. Kornelius von Lyon hatte eine Tochter, die nach Aussage eines zeitgenössischen Chronisten »göttlich schön« malte.

Der Kardinal Philipp de Luxembourg, Bischof von Mans, hinterließ testamentarisch einer gewissen *Papillonne*, die für ihn mehrere Heiligenbilder ausgeführt hatte, eine größere Summe Geldes.

Susanne Court hat sich in der Limousiner Emailmalerei hervorgetan.

Elisabeth, die Tochter des berühmten Graveurs Max Duval (gest. 1581), hatte sich durch ihre Zeichnungen und Porträts einen gewissen Ruhm erworben.

Margarete Bahuche, Frau des Malers Bunel, wurde von Heinrich IV. gleichzeitig mit ihrem Manne zur Dekorierung der berühmten Apollogalerie im Louvre berufen, wo sie die Bildnisse der Königinnen und anderer berühmter Frauen malte, während ihr Mann die Porträts der Könige und Kriegshelden ausführte.

Jacquette de Monbrun war gleich bewandert in der Malerei, Bildnerei und Architektur. Sie entwarf selbst die Pläne ihres Schlosses Bourdeilles, überwachte die Ausführung des Baues und verfertigte

eigenhändig den größten Teil des bildnerischen Schmuckes. In Bourges lebte eine als Glasmalerin berühmte Künstlerin namens *Laurence Fauconnier*, von der sich einige Glasgemälde in der dortigen Kirche St. Bonnet befinden.

Das 17. Jahrhundert.

Italien.

Die großartigen Schöpfungen eines Raffael, Michel Angelo, Tizian und Correggio hatten einen derart überwältigenden Einfluß auf die Künstler gegen Ende des 16. Jahrhunderts ausgeübt, daß dieselben und auch ihre Nachfolger des 17. Jahrhunderts sich niemals ganz aus dem Bannkreise dieser, im wahren Sinne des Wortes »vorbildlich« gewordenen Kunstheroen befreien konnten. Statt aus der eigenen künstlerischen Individualität heraus neue Ausdrucksmittel einer persönlichen, von allen Traditionen freien Kunst zu suchen, beschränkten sich die meisten Maler dieser Epoche darauf, die zum Dogma erhobenen Anschauungen der Altmeister sich durch eifriges Kopieren möglichst anzueignen. Indem sie nun auf diese Weise eine unter ganz anderen Verhältnissen entstandene Formensprache zu der ihrigen machten, ohne daß hierfür eine innere Notwendigkeit vorgelegen hätte, wurden sie zu Manieristen, welche zwar über eine manchmal recht virtuose technische Fertigkeit verfügten, die aber dennoch nicht ausreichte, über die innere Hohlheit und Gedankenlosigkeit ihrer Werke hinwegzutäuschen.

Allerdings hatte eine kleine Gruppe von Künstlern wohl erkannt, daß der einzig richtige Weg zur Wahrung der künstlerischen Selbständigkeit in der Rückkehr zur Natur bestand, doch gelang diese Richtung, trotzdem sie von bedeutenden Meistern vertreten wurde, niemals zu einem durchschlagenden Erfolge.

Aus diesen Gründen konnten die italienischen Meister dieser Epoche auch, trotz all ihrer Gewandtheit und ihrer anderen, hauptsächlich auf dekorativem Wege zur Geltung kommenden Vorzüge, keinen befruchtenden Einfluß auf die weitere Entwicklung der Kunst ausüben.

In allen, damals im Vordergrunde künstlerischer Bestrebungen

stehenden italienischen Kunststätten lassen sich drei Hauptrichtungen unterscheiden: die eklektische, die naturalistische und die dekorative Richtung.

Ohne nun jedoch auf weitere Unterscheidungen in der geistigen Auffassung und den angewandten künstlerischen Ausdrucksmitteln der einzelnen Schulen einzugehen, wollen wir uns ein Urteil darüber zu bilden suchen, inwiefern und mit welchem Erfolge sich die Künstler der italienischen Spätrenaissance und der Barockzeit die Darstellung der Frau angelegen sein ließen.

Die Begründer der Schule von Bologna, welche der ersten der vorgenannten drei Richtungen huldigten, waren die drei Vettern *Carracci*, Lodovico (1555—1619), Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609). Das geistige Haupt war Lodovico, während Agostino als der Theoretiker und Annibale als der Techniker der von ihnen gegründeten »Accademia degli Incamminati« (Akademie der Neuerer) zu bezeichnen sind.

In ihren dekorativen Wandgemälden (Galerie Farnese, Bologna), die, dem damaligen Geschmacke entsprechend, Sujets aus der antiken Mythologie und dem heidnischen Sagenkreis behandelten, spielt natürlich die Darstellung schöner weiblicher Körper, in hüllenloser Nacktheit, eine hervorragende Rolle. Die Vortragsweise der Künstler ist eine außerordentlich glänzende, während ihre Auffassung etwas zu sehr ins Sinnlich-Lüsterne verfällt.

Vom rein malerischen Standpunkte aus betrachtet, ist Annibale den beiden anderen entschieden bedeutend überlegen und seine hervorragende Farbenkunst kommt namentlich auch in seinen Heiligenbildern zum Ausdruck. Seine Madonnen verzichten allerdings nicht ganz auf die kleinen äußeren Mittel, welche zur Erreichung wirkungsvoller Effekte von den Malern der Zeit so gerne zur Anwendung gebracht werden, allein ihre himmlische Verklärung und schwärmerische Verzückung ist doch mit einem Aufwand von so bedeutenden künstlerischen Fähigkeiten geschildert, daß sie unbedingt den Eindruck innerer Überzeugung machen muß.

Von den Schülern der Carracci, zu denen noch mehrere Familienmitglieder gleichen Namens zählten, haben es namentlich zwei zu größerer Bedeutung und allgemeiner Anerkennung gebracht: Guido Reni

und Domenichino. Von diesen beiden ist Guido Reni der beliebtere, Domenichino zweifellos aber an künstlerischem Werte der bedeutendere.



Fig. 194.
Guido Reni, Beatrice Cenci. *Rom, Pal. Barberini.*

Guido Reni (1575—1642) hatte bereits in einem seiner Jugendwerke, dem in der Galerie Barberini befindlichen Porträt der Beatrice Cenci, »das artige Blauauge« genannt, seine künstlerische Begabung

bewiesen. Als er zur vollen Reife und Selbständigkeit gelangt war, wandte er sich nach Rom, wo er sich bald der Gunst Pauls V. zu erfreuen hatte und wo er sich mit großem Eifer dem Studium der

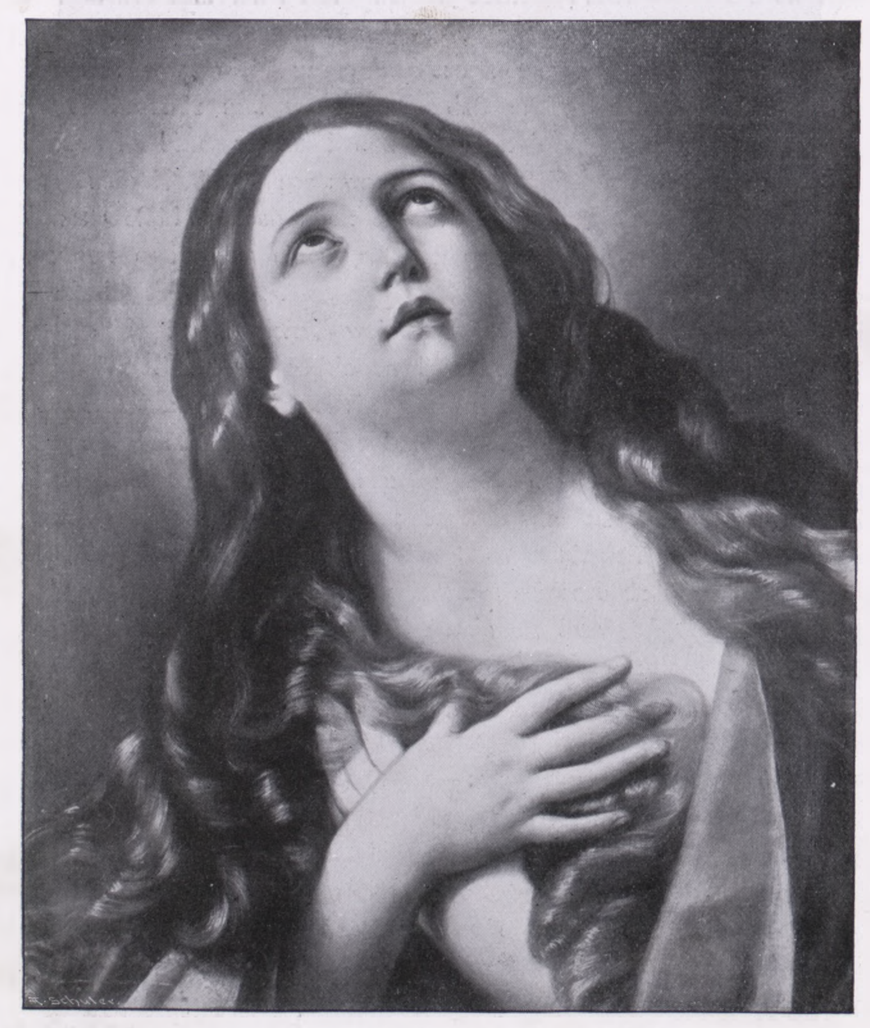


Fig. 195.
Guido Reni, Magdalena. *Louvre.*

Antike widmete. Infolge eines Zwistes mit dem päpstlichen Schatzmeister verließ er jedoch die ewige Stadt und flüchtete nach Bologna. Es bedurfte langer Verhandlungen, bis er wieder, auf den Wunsch



Fig. 196. Domenichino, Jagd der Diana. *Villa Borghese.*

des Papstes, nach Rom kam, wo er mit großen Ehren empfangen wurde. Er führte dort eine Reihe größerer Arbeiten aus, war außerdem aber auch abwechselnd in Bologna, Mantua und Neapel tätig. Ein drittes Mal nach Rom zurückgekehrt, geriet er in die Gesellschaft von Spielern und verlor, nachdem er dieser Leidenschaft ganz verfallen war, nicht nur sein Vermögen, sondern auch die Gunst seiner Freunde und Gönner, so daß er die letzten Jahre seines Lebens in bitterem Elend und einsamer Trauer verbringen mußte.

Guido Reni verfügte zwar über eine reiche Gestaltungsgabe, ein feines Gefühl für Schönheit der Linie und elegante Bewegung, doch mangelt es ihm an einer größeren gedanklichen Vertiefung und an Kraft des Ausdruckes.

Die Frauengestalten, welche seine zahlreichen religiösen und mythologischen Kompositionen bevölkern, sind von ideal schöner Körperbildung und klassischem Ebenmaß, doch fehlt den schönen Körpern häufig der geistige Inhalt und die individuelle Charakterisierung. Das Bestreben, seinen Gestalten innige Anmut und liebliche Grazie zu verleihen, artet nicht selten in eine süßliche Sentimentalität aus, die ihnen eine Zeitlang, über Gebühr hinaus, zu außerordentlicher Bewunderung verhalf. Als eines seiner bedeutendsten Werke ist unbedingt die »Aurora« zu bezeichnen, in welcher er die durch das Studium der Antike gewonnenen Resultate mit großem Geschick verwertete und eine Wirkung von großem malerischem Reize erzielte.

Domenichino (Zampieri) (1581—1641) hat zwar keine so große Vorliebe für die Darstellung schöner weiblicher Körper wie Guido Reni, und seiner ganzen, auf kraftvoller Individualisierung beruhenden Auffassung entspricht eher die Wiedergabe männlicher Gestalten von ausgeprägter Eigenart. Dennoch hat er in einigen seiner Werke weibliche Figuren von höchster Anmut und Schönheit geschaffen, die denen Renis in jeder Beziehung überlegen sind.

So führt uns seine in der Galerie Borghese befindliche »Jagd der Diana« mit ihrem Reichtum der Gestaltung, ihrer echt olympischen Lebensfreudigkeit, ihrem Triumphe der Farbe und des Lichtes, ihrem ganzen poetischen Zauber in das goldene Zeitalter der Renaissance zurück und die herrlichen Frauengestalten, denen wir auf diesem



Fig. 197.
Allori, Judith mit dem Haupte des Holofernes. *Pitti.*

Bilde begegnen, können sich denen der besten Meister des Cinquecento ebenbürtig zur Seite stellen.

Giovanni Francesco Barbieri, genannt *Guercino* (1591—1666) hat es nicht zu der Bedeutung der Vorgenannten gebracht, indessen enthält sein Werk in den] zahlreichen Gemälden, deren Sujets haupt-

sächlich der Heiligenlegende und der antiken Sagenwelt entnommen sind, manch schöne Frauenfigur, die der Erwähnung wert ist. So seine »hl. Petronilla«, seine »Sibylla persica«, »Magdalena«, »Venus den Adonis beweinend«, »Loth und seine Töchter«, »Magdalena in der Wüste«, »Susanna im Bade« u. s. w. Seine weiblichen Gestalten haben nicht die zarte Anmut derjenigen Renis und auch nicht die seelenvolle Schönheit, die Domenichino den seinigen zu verleihen wußte, sein etwas zu dunkles Kolorit ist vielmehr der Behandlung des weiblichen Körpers nicht günstig und auch die sonderbare Manier, das Licht ganz von oben her auf die Gestalten fallen zu lassen, ist nicht frei von bizarrer Laune.

Ein ganz eigenartiger Künstler war Michel Angelo Amorighi oder Morigi, gen. *Caravaggio* (1569—1609). Leidenschaftlich und unstet wie im Leben war er auch in der Kunst, doch konnte seine Art in der Zeit der rührseligen Sentimentalität und überzarter Empfindsamkeit keinen großen Anklang finden.

Seine Auffassung ist eine ungemein plastische, ausdrucksvolle; er gibt die Natur wieder wie sie ist, ohne jeden Versuch einer Verschönerung. Daß er aber auch Gefühl und Verständnis für weibliche Anmut und Liebreiz besaß, beweisen einige seiner Bilder wie »Die Lautenspielerin« und ein ebenfalls in Wien befindliches weibliches Porträt.

Ebenso wirklichkeitstreu, aber mit einem größeren Schönheitssinn begabt, ist der Spanier *Ribera* (1588—1652), gen. »lo Spagnoletto«. In seinen Heiligenbildern, die von einer glühenden, inbrünstigen Frömmigkeit inspiriert erscheinen, gelingt ihm der Ausdruck des Überirdischen besonders gut. Seine schönen Madonnen zeigen durchweg einen kastilischen Typus.

Die Frauengestalten *Alloris* zeigen außer einer strengen Schönheit eine gewisse imponierende Noblesse, wie beispielsweise die Judith mit dem Haupte des Holofernes im Palazzo Pitti in Florenz.

Schließlich ist von den italienischen Malern des 17. Jahrhunderts, die ihren Pinsel der Verherrlichung weiblicher Schönheit geweiht hatten, noch *Carlo Dolci* (1616—1686) zu erwähnen, dessen übertriebene Süßlichkeit und kraftlose Weichlichkeit all seinen weiblichen Heiligen, die er mit Vorliebe malte, das Gepräge entnervter Schwärmerei verleiht.

Unter allen Madonnenmalern des 17. Jahrhunderts zeichnet sich *G. B. Sassoferrato* (1605—1685) durch ein tieferes religiöses Emp-



Fig. 198.
Carlo Dolci, Madonna mit Kind. *Pitti.*

finden und eine dem dargestellten Gegenstande entsprechende feierliche Behandlung aus. Ein vortreffliches Beispiel seiner Kunstauffassung liefert die Madonna der Kirche S. Maria della Salute in Venedig,



Fig. 199.
Giov. Battista Sassoferrato, Madonna addolorata. *Uffizien.*

während die »Madonna addolorata« der Uffizien bereits von dem immer mehr um sich greifenden Manierismus angekränkelt erscheint.

In der *Bildhauerkunst* machte sich noch lange Zeit der Einfluß Michel Angelos geltend, ohne daß aber auch nur einer der Epigonen annähernd an das gewaltige Vorbild herangereicht hätte.

Unter den Künstlern, die sich eine gewisse Selbständigkeit bewahrt hatten, ist in erster Linie *Giovanni da Bologna* (1524—1608) zu nennen. Über seine Auffassung weiblicher Schönheit gibt die in der Loggia dei Lanzi in Florenz befindliche, herrliche Marmorgruppe, den Raub der Sabinerin darstellend, wohl am besten Aufschluß.

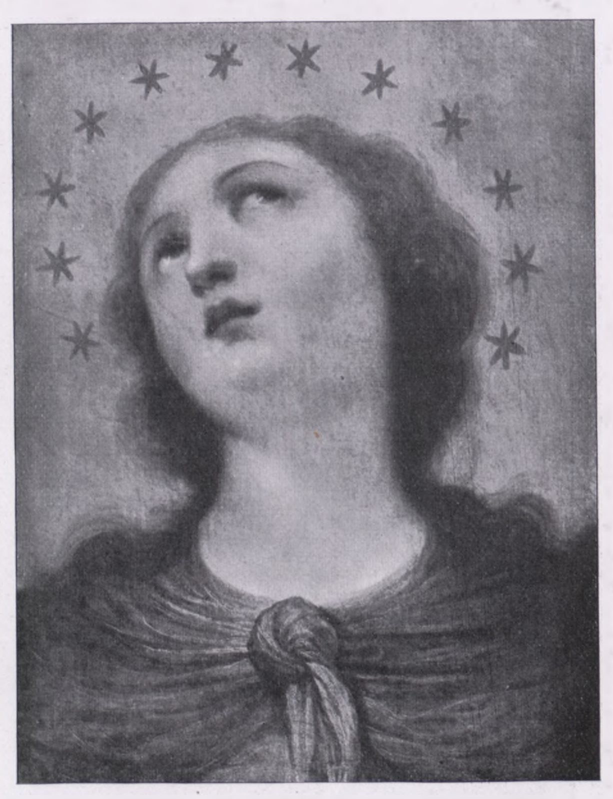


Fig. 200.
Giov. Battista Sassoferrato, Madonna. *Venedig, S. Maria della Salute.*

Auch seine »Caritas« ist eine weibliche Figur von hoher künstlerischer Auffassung und schlichter Größe.

Die Tendenz nach einer immer mehr malerischen Behandlung und nach Überwindung aller durch den Stoff gesetzten Grenzen ist in noch höherem Grade an den Werken *Berninis* ersichtlich. Dieser Künstler, der als der erste Bildhauer seiner Zeit gefeiert wurde, zeigt uns den weiblichen Körper entweder völlig nackt wie in seiner



Fig. 201.
Giov. da Bologna, Caritas. *Genua, Universitätskapelle.*

Gruppe »Pluto und Proserpina«, oder doch nur teilweise verhüllt wie in den Figuren am Grabmal Alexanders VII. (Rom, St. Peter). Niemals aber finden wir bei seinen weiblichen Figuren jene ruhige



Fig. 202.
Giov. Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne. *Villa Borghese.*

Linienführung [illegible] der Bewegung, welche den Werken der großen [illegible] nd der Renaissance eine so hohe Schönheit ve[illegible] mer bewegt, seine Gestalten handeln immer [illegible] nd die große Meisterschaft, über die er in d[illegible] erials verfügte, verleitete ihn zu Exzentrizität[illegible] echter Kunst nur wenig mehr zu tun haben.

[illegible]erlande.

Während [illegible] der Manierismus in Italien seine üppigsten Bl[illegible] die Kunst einem raschen Verfall entgegenführte, sehen wir die flämische und holländische Malerei sich in kraftvoller Lebenslust entwickeln und bald den ersten Platz im Kunststaate einnehmen.

Allerdings war auch in den Niederlanden, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Malerei von der von Italien ausgehenden Dekadenz angekränkelt und der Manierismus, ob italienisch, ob niederländisch, hatte die weitesten Kreise ergriffen. Da, als bereits alle nationale Eigenart und gesunde Kraft in der süßlichen Schwärmerei und übertriebenen Geziertheit einer dekadenten Kunst zu ersticken drohte, erschien, gerade zur rechten Zeit, eine machtvolle künstlerische Persönlichkeit auf dem Plan, deren überlegenem Geiste und malerischem Genie es gelang, eine Erneuerung und Wiederbelebung der Kunst hervorzurufen und dieselbe in andere Bahnen zu lenken.

Der Mann, dem dies Riesenwerk gelang, war *Peter Paul Rubens* (1577—1640). Wohl wenige Maler haben eine solch glänzende, durch keinerlei Mißerfolge getrübte Laufbahn zu verzeichnen, wie dieser »Malerfürst«, und da er als einer der größten Frauenmaler aller Zeiten in diesem Werke ein besonderes Interesse beanspruchen darf, so sei es uns vergönnt, etwas länger bei ihm zu verweilen.

Rubens entstammte einer Antwerpener Familie, die infolge der unerquicklichen Religionswirren nach dem Rheinlande auszuwandern gezwungen war. So kam es, daß Peter Paul im Jahre 1577 in Siegen das Licht der Welt erblickte und seine ersten Jugendjahre in Köln verlebte. Erst nach dem im Jahre 1587 erfolgten Tode des Vaters

und nachdem sie sich verpflichtet hatte, den katholischen Glauben wieder anzunehmen, durfte die Familie nach der Heimat zurückkehren. Im Jesuitenkollegium zu Antwerpen erhielt der junge Rubens eine ausgezeichnete wissenschaftliche Ausbildung, die ihm in seiner späteren Künstlerlaufbahn sehr zu statten kam. Außer dem Studium der lateinischen Sprache, die er derart beherrschte, daß er die alten Schriftsteller im Originale lesen konnte, betrieb er schon sehr frühzeitig Geschichts- und archäologische Studien, die seinen Geist für die Aufnahme der Eindrücke, welche die Kunst der Antike und der Renaissance bei seinem späteren Aufenthalte in Italien auf ihn machten, in bester Weise vorbereiteten.

Seine weltmännische Erziehung, die ihm seine nachherige hohe gesellschaftliche Stellung sicherte, erhielt er im Hause der Gräfin Lalaing, wo er als Page diente.

Schon in frühester Jugend bekundete Rubens eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst, und die Familie, die darin nur einen harmlosen, eines Kindes aus vornehmem Hause nicht unwürdigen Zeitvertreib sah, fand sich nicht veranlaßt, ihm Beschränkungen aufzuerlegen, bis sich herausstellte, daß sich die Liebhaberei zu einer ernsten Lebensaufgabe gestaltete.

Der Jüngling setzte es durch, in die Schule Adam van Noorts eintreten zu dürfen, unter dessen Leitung er die ersten ernsthaften Kunststudien betrieb. Schon im Jahre 1598 sehen wir Rubens als selbständigen Meister; 1600 begab er sich nach Italien, wo man ihm große Ehrungen erwies. Er wurde vom Herzog von Mantua zum Hofmaler ernannt und sogar mit einer diplomatischen Mission nach Spanien betraut. Auf die Nachricht von der Erkrankung seiner Mutter kehrte er nach einem achtjährigen Aufenthalte in Italien nach der Heimat zurück, wo er sich kurz darauf, am 13. August 1609, mit Isabella Brant vermählte.

Auch seine Landsleute versagten ihm die Anerkennung, die er in der Fremde gefunden, nicht, und die Regenten Erzherzog Albrecht und Infantin Isabella zeichneten ihn auf alle mögliche Weise aus.

Während seines Aufenthaltes in Italien hatte es Rubens nicht verschmäht, mehrere Gemälde der großen italienischen Meister zu kopieren, um auf diese Weise nicht nur in den Geist, sondern auch

in die Verwertung der künstlerischen Ausdrucksmittel seiner großen Vorgänger eindringen zu können. Auch die selbständigen Werke, die er in jener Zeit schuf, lassen erkennen, daß sie, zum Teil wenigstens, unter dem Einflusse jener Vorbilder entstanden sind.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat jedoch gewann die persönliche Eigenart bald wieder die Oberhand über alle Schul- und Studieneinflüsse und nach wenigen Jahren schon galt Rubens als der erste und unbestrittene Meister der neuen flämischen Schule. Die Aufträge strömten von allen Seiten herbei, so daß sich der Künstler, trotz der riesigen Arbeitskraft, über die er verfügte, außer stande sah, alle Arbeiten selbst zu erledigen. Er mußte daher einen großen Teil der materiellen Arbeit auf Gehilfen und Schüler übertragen und sich darauf beschränken, den Entwurf zu zeichnen und die letzte Hand an die malerische Vollendung zu legen, das leuchtende Weiß, das höchste Licht ins Fleisch zu setzen und die so charakteristischen zinnobrigen Reflexe in die Schattenpartien zu bringen.

Außer seiner ungemein lebhaften künstlerischen Tätigkeit sehen wir Rubens von 1623 an auch viel mit politischen Angelegenheiten beschäftigt. Die Infantin Isabella, deren volles Vertrauen er sich durch seine Intelligenz, seine Gewandtheit und sein vornehmes, weltmännisches Auftreten nicht minder als durch seine Kunst erworben hatte, bediente sich seiner zu ihren Unterhandlungen mit den Holländern und beauftragte ihn mit diplomatischen Missionen an die Höfe von Madrid und London. Daß er sich auch dieser Aufgaben mit größtem Erfolge zu entledigen verstand, bewiesen die Ehrungen, die ihm überall zu teil wurden.

Im Jahre 1626 nach siebzehnjähriger äußerst glücklicher Ehe starb die von ihm angebetete Frau. Der tiefe Schmerz, der den Künstler nach diesem Verluste zu übermannen drohte, kommt in einem Briefe an einen Freund zu ergreifendem Ausdruck: »Ich habe wahrhaftig eine ausgezeichnete Gefährtin verloren,« schreibt er, »man konnte, was sag' ich, man mußte sie vernünftigerweise lieben, denn sie hatte keinen der Fehler ihres Geschlechts; keine üble Laune, keine jener weiblichen Schwächen, sondern nichts als Güte und zarte Aufmerksamkeit; ihre Tugenden erwarben ihr allgemeine Verehrung während ihres Lebens; seit ihrem Tode verursachen sie allgemeine Teilnahme.



Fig. 203.
Peter Paul Rubens, Bildnis des Künstlers mit seiner ersten Frau.
München, A. Pinakothek.

Ein solcher Verlust erscheint mir sehr empfindlich und da das einzige Heilmittel aller Übel im Vergessen besteht, welches die Zeit mit sich bringt, muß ich wohl von ihm meine einzige Hilfe erwarten. Aber wie schwierig wird es mir sein, den Schmerz, den ihr Verlust mir

verursacht, von der Erinnerung zu trennen, welche ich mein ganzes Leben von dieser geliebten und verehrten Frau bewahren muß!«

Nach vierjährigem Witwertum fand er in Helene Fourment, mit der er sich am 6. Oktober 1630 vermählte, das verlorene häusliche Glück wieder. Er war damals 53 Jahre alt, sie kaum 16; die Ehe, die in ungetrübtestem Glücke verlief, wurde noch durch die Geburt von fünf Kindern gesegnet, die sich durch Schönheit des Geistes und Körpers gleich auszeichneten und im Verein mit ihrer Mutter die letzten Lebensjahre des Künstlers mit dem Sonnenstrahl ihrer Jugend und Liebe erwärmten.

In seinem palastartigen Wohnhause zu Antwerpen und auf seinem schönen Landsitze Steen, die mit Sammlungen kostbarster Kunstschätze angefüllt waren, verbrachte der alternde Meister, der fürstlich reich und hochgeehrt war, wie kaum ein Maler vor ihm, seinen Lebensabend in unermüdlicher Tätigkeit, bis er, umgeben von den Seinen, im Jahre 1640 der Kunst entrissen wurde.

In welchem Maße beide Frauen des Meisters auf die Gestaltung seines weiblichen Schönheitsideals Einfluß nahmen, kann in den meisten Werken Rubens' mit Deutlichkeit nachgewiesen werden. Das Weib, dem wir in den farbenfreudigen Bildern des Antwerpener Meisters begegnen, hat weder das beunruhigende Rätselhafte einer Mona Lisa Leonardos, noch die hoheitsvolle Würde und klassisch-edlen Formen einer Raffaelschen Madonna. Sie ist Vollblutflämin, ein echtes Kind jener Rasse, deren Haupteigenschaft in einer gesunden Natürlichkeit besteht und der ein sphinxhaftes Gebaren ebenso fern liegt als thronende, unnahbare Würde.

Eine kräftige, vollentwickelte Figur mit üppigen Konturen, rosigem Inkarnat, goldig glänzendem Haar, die roten, etwas sinnlich gebildeten Lippen weit genug geöffnet, um die kleinen blitzenden Perlenzähne sichtbar werden zu lassen, das sind die körperlichen Reize der Frauen, deren Gestalten die von frisch pulsierendem Leben durchströmten Gemälde des Meisters bevölkern.

Da Rubens, gleich Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, seine Ansichten und Ideen über die Schönheitsbedingungen der menschlichen Gestalt in einem ursprünglich lateinisch geschriebenen Aufsatz hinterlassen hat, ist es jedenfalls angebracht, an dieser Stelle den

Künstler selbst zu Worte kommen zu lassen. Er schreibt in Bezug auf den weiblichen Körper:

»Der Körper der Frau soll weder zu mager noch zu stark sein, sondern von mäßiger Fülle, nach Art der antiken Statuen. . . . Ich habe die Überzeugung, daß, um die höchste Vollendung zu erreichen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern auch von ihrem Verständnisse auf das innigste durchdrungen sein muß. Der Gebrauch, den man von ihnen macht, muß auf Verständnis beruhen; nie darf der Stein sich vordrängen. . . .

Das Fleisch muß kräftig, fest und weiß sein, mit einem Anflug von blassem Rot, wie aus Milch und Blut oder ein Gemisch von Lilie und Rose.

Das Gesicht muß anmutig sein, keine Falte darf es entstellen; der Hals muß etwas lang sein, fleischig, wie gedrechselt, von schneeigem Weiß. . . .

Die Brust breit, eben und etwas erhaben.

Der Teil des Rückens zwischen den beiden Schulterblättern muß flach sein, etwas eingesunken nach der Mitte zu und fleischig, so daß das Rückgrat entlang sich eine Furche bildet. . . .

In einem Wort, bei der Gestalt der Frau ist zu beachten, daß die Linien und Konturen der Muskeln, die Art zu stehen, zu gehen, sich zu setzen, alle Bewegungen und Handlungen so dargestellt werden, daß man nichts Männliches daran erkennen kann; daß aber, im Einklang seines ursprünglichen Elementes, welches der Kreis ist, sie ganz rund sei, zart und geschmeidig und ganz entgegengesetzt der robusten männlichen Gestalt.«

Es berührt auf den ersten Blick etwas eigentümlich, gerade Rubens die Schönheit antiker Statuen preisen zu hören und dieselben zur Nachahmung zu empfehlen. Und dennoch wissen wir, daß der große Maler, dessen künstlerisches Ingenium so tief in flandrischem Boden wurzelt und der mit jeder Faser seines Daseins an dem lebensstrotzenden, urwüchsigen, niederländischen Realismus festhält, während und nach seiner italienischen Studienreise, nicht nur durch Betrachtungen sich in den Geist der Antike zu versenken suchte, sondern auch eifrig nach antiken Vorbildern studierte und die so gewonnenen Resultate in seiner Weise verwertete und selbständig verarbeitete.

So entstand die jetzt in Potsdam befindliche »kauernde Venus«, die Amor die Brust reicht; so entstanden die in den Uffizien in Florenz befindlichen »drei Grazien«, deren edle und regelmäßige Schönheit den Einfluß der Antike mit großer Deutlichkeit erkennen lassen.



Fig. 204.
Peter Paul Rubens, Bildnis der Königin Elisabeth von Frankreich. *Louvre.*

Bald jedoch wurden diese klassischen Reminiszenzen durch die auf ihn einströmenden neuen Eindrücke verdrängt; das Leben in seiner vollen, mannigfaltigen Wirklichkeit übte seinen Einfluß auf die künstlerische Auffassung des jungen Rubens und an Stelle der

Statuen aus Stein und Erz traten die üppigen und lebensfreudigen Kinder seiner Heimat, trat namentlich seine erste Frau, Isabella Brant, die zwar keine außergewöhnliche Schönheit war, sich aber sowohl durch Anmut und Frische der Jugend, wie durch echt vornehme Ele-



Fig. 205.
Peter Paul Rubens, Die Dame mit der Mandoline. *Louvre.*

ganz auszeichnete. Er hat ihre Gestalt in fast allen größeren Bildern, die während seiner ersten, siebzehnjährigen Ehe entstanden, dargestellt und auch einige vorzügliche Porträts von ihr gemalt, in denen seine von innigster Liebe geleitete Kunst immer neue Meisterwerke zu schaffen wußte. Ein schönes Beispiel hiervon ist das herr-

liche Doppelbildnis in der Münchener Pinakothek, welches den Künstler mit seiner ersten Frau darstellt.

Seine zweite Frau, Helene Fourment, hat einen noch größeren Einfluß auf die Gestaltung seines weiblichen Typus ausgeübt. Sie war jedenfalls schöner wie Isabella, aber bei ihrem jugendlichen Alter von einer etwas zu großen Körperfülle. Ihre Karnation war von rosigster Frische, ihre Züge stark, aber regelmäßig; das Oval des Gesichtes nach unten hin bedeutend verjüngt; die groß geöffneten Augen waren von einem leuchtenden Blau; die Stirne war breit und etwas kräftig gewölbt; die Nase gerade und fein; die Wangen voll und fleischig; der Mund klein mit wollüstig geschwungenen Lippen; das kleine Kinn war sinnlich geformt; das glänzende, goldige Blondhaar von üppigster Fülle. Die ganze Gestalt, in deren Konturen die Wellenlinie dominierte, zeigte ein Bild blühenden, gesunden Lebens und üppigster Weiblichkeit. Schon bei flüchtiger Betrachtung findet sich ihre leicht erkenntliche Gestalt in der Mehrzahl der in dieser Epoche entstandenen Gemälde religiösen sowohl als mythologischen oder allegorischen Inhaltes.

Es scheint fast, als habe der Meister eine gewisse Befriedigung und einen leicht begreiflichen Stolz darin gefunden, das seltene Glück, das ihm in dieser zweiten Ehe beschieden, aller Welt vor Augen zu führen, denn öfters sehen wir, wie beispielsweise in dem im Louvre befindlichen Familienbilde, die schönen Kinder mit der jugendlichen Mutter dargestellt.

In der Münchener Pinakothek erscheint sie auf drei Gemälden, immer in reicher, vornehmer Kleidung. Auf dem einen Bilde trägt sie ein schwarzes Kleid, den Hut ziert eine weiße Feder; auf dem zweiten Bilde sehen wir sie in einem grünen, tief ausgeschnittenen Samtkleide, den Kopf bedeckt ein großer Hut von duftigstem Rosa, auf dem Schoße hält sie ihren ältesten Sohn, der ganz unbekleidet ist, während er auf dem blonden Lockenköpfchen ein Samtbarett trägt; das dritte Bild endlich zeigt sie uns mit ihrem Gemahl und Sohne auf einem Spaziergang im Garten, jedenfalls auf ihrem Landsitze Steen. In diesem Bilde erscheint uns der große Künstler nicht nur als ein eminenter Bildnismaler, sondern läßt auch seine hervorragenden Eigenschaften als Landschafts-, Tier- und Architekturmaler im vorteilhaftesten Lichte glänzen.

Das unübertreffliche Porträt der Eremitage, mit landschaftlichem Hintergrund, ist eine der schönsten Perlen der Bildnismalerei aller Zeiten. Die schöne Helene erscheint hier aufrecht stehend in einem schwarzen Satinkleide, das mit violetten Bändern geziert ist; den Hals umgibt ein großer Spitzenkragen; die weiten bauschigen Ärmel sind ebenfalls mit Spitzen besetzt und die Taille ist mit Juwelen geschmückt. Die prächtige Büste hebt sich in rosig-weißem Inkarnat und jugendfrischem Glanze von dem Ausschnitt des Kleides ab; den goldlockigen Kopf bedeckt ein kastanienbrauner Hut mit schwarzen Federn; die schön geformte Rechte hält einen Fächer aus Straußenfedern, mit dem sie sich Kühlung zufächelt.

Die »Frau mit dem Pelzmantel« in Wien (Kaiserl. Gemäldegalerie) ist ebenfalls ein Porträt der Frau des Künstlers und zeigt sie uns in voller Figur in Lebensgröße. Helene, die vollständig entkleidet ist, hat einen weiten Pelzmantel umgeworfen, der jedoch den größten Teil des Vorderkörpers unverhüllt läßt und durch den Kontrast der Farben und das weiche Betten der hellen leuchtenden Fleischtöne in den warmen dunklen Pelz den Reiz des Nackten noch erhöht.

Außer Albrecht Dürer, der seine gestrenge und eifersüchtige Gattin in der »Fortuna« oder »Nemesis« in hüllenloser Nacktheit dargestellt, hat wohl kaum jemals ein Künstler die körperlichen Reize seiner Frau in solch freier Weise verewigt und der bewundernden Nachwelt übermittelt.

In vielen anderen Hauptwerken ist die Spur von Helenens Einfluß ebenso deutlich nachzuweisen. So in einigen in Madrid befindlichen Gemälden des Meisters: im »Liebesgarten« erkennen wir sie sofort in dem im Vordergrunde befindlichen Ehepaare; im »Urteil des Paris« trägt die mittlere Göttin die unverkennbaren Züge der schönen Flämin.

Als letzteres Bild im Jahre 1639 nach Spanien kam, äußerte sich der Kardinalinfant im allgemeinen wohl belobigend über die großen malerischen Vorzüge desselben, doch fand er die Figuren gar zu nackt und ließ den Künstler ersuchen, diesbezüglich einige Änderungen vorzunehmen, worauf sich dieser aber unter Verteidigung seines künstlerischen Standpunktes nicht einlassen wollte. Aus einer

bei dieser Gelegenheit gefallenen Bemerkung des Kardinals ergibt sich auch mit historischer Sicherheit, daß eine der Göttinnen die körperliche Hülle der schönen Helene entlehnt hat. »Venus,« sagte er, »ist in der Mitte und das wohlgetroffene Konterfei seiner eigenen Frau, welche ohne Zweifel die schönste ist, die es in Antwerpen gibt.«

In einem seiner vorzüglichen Meisterwerke, dem jetzt in Wien befindlichen sogen. Ildefonso-Altar, sehen wir auf einem der Seitenflügel die vornehme Gestalt der Infantin Isabella, Gemahlin Albrechts, Statthalters der Niederlande. Die aristokratische Schönheit der hohen Frau muß auf den Künstler einen tiefen Eindruck gemacht haben, denn noch in einigen Figuren später entstandener Werke lassen sich ihr verwandte Züge nachweisen.

In den 21 Kolossalgemälden, die er im Auftrag Marie de Medicis für das Luxembourg-Palais in Paris malte und in denen er die königliche Auftraggeberin verschiedentlich darstellte, hat der Künstler eine glänzende Apotheose der üppigen blonden Frauenschönheit geliefert, die seinem flandrischen Schönheitsideal so sehr entsprach. Die Bilder befinden sich jetzt im Louvre.

Wenn den Berichten einiger Chronisten Glauben geschenkt werden darf, so hat außerdem noch ein junges Mädchen, eine Zeitlang wenigstens, einen gewissen Einfluß auf den Meister ausgeübt. In den vier Jahren nämlich, die zwischen dem Tode seiner ersten Frau und seiner zweiten Heirat lagen, war er zu einer befreundeten Familie in nähere Beziehungen getreten und hatte dort im engen häuslichen Kreise die jung erblühte Tochter des Gastfreundes kennen und schätzen gelernt. Die beiderseitige Neigung soll sogar zu einer Verlobung geführt haben, während die Heirat aus unbekannten Gründen unterblieb. Was an diesen Berichten Wahres ist und ob sie nicht ganz in das Gebiet der Legende gehören, die den großen Künstlern so gerne und in so freigebiger Weise alle möglichen Liebesabenteuer andichtet, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls existiert aber ein Bildnis des jungen Mädchens, Frl. Lunden, unter der Bezeichnung »das Mädchen mit dem Strohhut«, worin uns der Meister ein unvergleichliches Kunstwerk hinterlassen hat. Beim Betrachten dieses Bildes ist man versucht, den Berichten der Chronisten ohne weiteres Glauben zu schenken, denn ein solches Bildnis vermag nur ein Maler



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 206.

Peter Paul Rubens, Chapeau de paille. *London, Nat. Gallery.*

zu schaffen, dessen Pinsel von dem neckischen kleinen Liebesgotte geführt wird und der dem Gegenstande seiner Liebe ein künstlerisches Denkmal setzen will, in welchem er all die Glut, all die Sehnsucht, die sein Herz verzehrt und erregt, in einer Huldigung von

genialstem Schwunge und leidenschaftlichster Kraft zum Ausdruck bringt.

Das ganze künstlerische Werk Rubens', jenes unvergleichlichen Farbenmeisters, ist nichts anderes als eine gemalte Sinfonie, zu der seine lichtvollen herrlichen Frauengestalten die Grundtöne liefern. Ob er Nymphen oder Göttinnen malt, ob Heiligenbilder oder geschichtliche Epopöen, immer ist es die Frau, welche seine Kunst leitet und inspiriert und seine Gestaltungskraft mit ihrer ewig verjüngenden und stets wechselnden Schönheit befruchtet.

Antonius van Dyck (1599—1641) hatte das große Glück, unter den Augen und der unmittelbaren Leitung Rubens' seine ersten künstlerischen Waffengänge zu tun, nachdem er kurze Zeit hindurch in der Werkstätte des in italienischer Richtung tätigen Hendrik van Balen beschäftigt gewesen. Fünf Jahre hindurch finden wir ihn als Lieblingsschüler Rubens' an dessen größeren Arbeiten beteiligt, wobei er sich die Malweise des Meisters, dessen Vorschriften er gewissenhaft befolgte, in vollkommener Weise aneignete.

Um ihn aber vor der Gefahr der Einseitigkeit und des Manierismus zu bewahren, gab ihm Rubens den Rat, nach Italien zu ziehen und sich an dem ewigen Jungbrunnen der Antike und aus den unsterblichen Werken der großen Renaissancekünstler neue Eindrücke zu holen und sein schönes Talent zur vollen künstlerischen Reife gelangen zu lassen.

Dem jungen Maler erging es in Italien, wie es bereits dem Meister ergangen; unter dem Einflusse italienischer Kunst und Eleganz legte er die flämische Derbheit, die bei ihm in noch größerem Maße vorhanden war, als bei jenem, ab, um sich jene vornehm diskrete, aristokratisch gewählte Feinheit anzueignen, die ihn zum bevorzugten Lieblingsmaler höfischer Kreise machte. In den Werken van Dycks sucht man vergebens jene übersprudelnde Lebenskraft, deren genialen Schwung wir in fast allen Werken seines Meisters bewundern. Auch auf die Vielseitigkeit eines Rubens durfte van Dyck keinen Anspruch erheben, dazu reichte seine Kraft nicht aus. Er behandelte zwar alle Gebiete der Malerei, aber mit ungleichem Erfolge. Nur in einem Fach, wo es hauptsächlich auf eine mehr ruhige Naturauffassung, als auf eine große Leidenschaftlichkeit von Bewegung und Handlung



Fig. 207.
Antonius van Dyck, Damenbildnis. *Louvre.*

ankommt, im Porträtfach nämlich, reichen seine Leistungen an die seines Meisters heran. Sein Kolorit zeigt, trotz aller vornehmen Gedämpftheit, eine starke Beeinflussung seitens der großen Venezianer Meister des Cinquecento.

An den Hof Karls I. von England berufen, erwarb sich van Dyck durch seine große Kunst und nicht minder durch die höfische Feinheit seiner Manieren bald die Gunst des Königs und der ganzen vornehmen Gesellschaft. Die schönen Ladies stritten sich förmlich um die Ehre von ihm gemalt zu werden und er wurde mit Aufträgen derart überhäuft, daß es ihm zur Unmöglichkeit wurde, dieselben alle eigenhändig auszuführen. Er mußte eine größere Anzahl von Schülern und Gehilfen heranziehen, um seine vornehme Kundschaft befriedigen zu können. Daß infolgedessen manches der in dieser Zeit entstandenen Bilder Flüchtigkeiten und Unkorrektheiten aufzuweisen hat, die zwar auf Konto seiner Mitarbeiter zu schreiben sind, für die der Meister aber verantwortlich ist, kann daher nicht wundernehmen. Auch ist es zu bedauern, daß er dem englischen Geschmack in betreff Haltung, Kleidung und Arrangement gar zu sehr entgegenkam. Aus diesen Gründen blieben seine in England entstandenen Gemälde hinter denen der italienischen Epoche bedeutend zurück.

Die Arbeitsleistung van Dycks ist eine immense; nicht weniger als 1500 authentische Werke seiner Hand sind katalogisiert; darunter allein 300 weibliche Bildnisse. Man kann sagen, daß es in England kaum eine Adelsfamilie gibt, die in ihrer Ahnengalerie nicht wenigstens ein Bild von van Dyck aufzuweisen hätte.

Sir Henri Walpole, der geistreiche englische Kritiker des 18. Jahrhunderts, hat über van Dyck als Frauenmaler ein ebenso herbes wie ungerechtfertigtes Urteil gefällt, das jedenfalls in seiner allgemeinen Fassung nicht als zutreffend bezeichnet werden kann.

Er sagt, die von van Dyck gemalten Frauen seien so wenig geschmeichelt, daß man sich mit Recht über die große Beliebtheit wundern müsse, deren sich der Künstler bei der vornehmen Damenwelt erfreute. »Diese Frauen,« sagt er ferner, »geben einen sehr schwachen Begriff von der berühmten Schönheit der Frauen am Hofe Karls I. Van Dyck malte die männlichen Bildnisse besser als die



Fig. 208.
Antonius van Dyck, Bildnis der Gräfin Amalie Solms.
Wien, K. Gemäldegalerie.

der Frauen. Die Ausführung der Hände ist bei ihnen oft besser als die der Köpfe.«

Was letzteren Punkt betrifft, so hatte Walpole offenbar keine Kenntnis davon, daß van Dyck die Hände auf den Porträts nicht nach denen der dargestellten Personen malte, sondern daß er sich

besondere, im Besitze schöner Hände befindliche Modelle, männliche sowohl wie weibliche, hielt. Er genoß dafür aber auch den Ruhm, die schönsten Hände gemalt zu haben. Für die Köpfe konnte er sich allerdings diesen Luxus nicht leisten, und wenn diese daher den englischen Kritiker weniger befriedigen, so muß er schon die betreffenden Originale mit verantwortlich machen.

Dies hindert jedoch nicht, daß sich auch unter den in England entstandenen Porträts solche befinden, die vollen Anspruch erheben können, als Meisterwerke ersten Ranges bezeichnet zu werden. Trotzdem sie, infolge der dem englischen Geschmacke gemachten Konzessionen, nicht jene edle Einfachheit in der Darstellung aufweisen, durch welche sich die italienischen Bildnisse des Meisters so vorteilhaft auszeichnen und auch nicht die den Venezianern abgelauschte köstliche Transparenz und Wärme des Kolorits haben, wie jene früheren Arbeiten, so genügt doch die vornehme Eleganz, der feine aristokratische Duft und die bei aller Diskretion so eminent raffinierte Malkunst, dieselben zu Perlen der Bildnismalerei zu stempeln.

Wie es der Künstler nun fertig gebracht hat, trotz seiner zarten Konstitution die, auch unter Berücksichtigung der ihm von seinen Gehilfen geleisteten Dienste, immer noch gewaltige Arbeitslast zu bewältigen, ersehen wir aus einer anschaulichen Schilderung, die wir dem Berichte eines Biographen des Künstlers, Mr. de Piles, entnehmen.

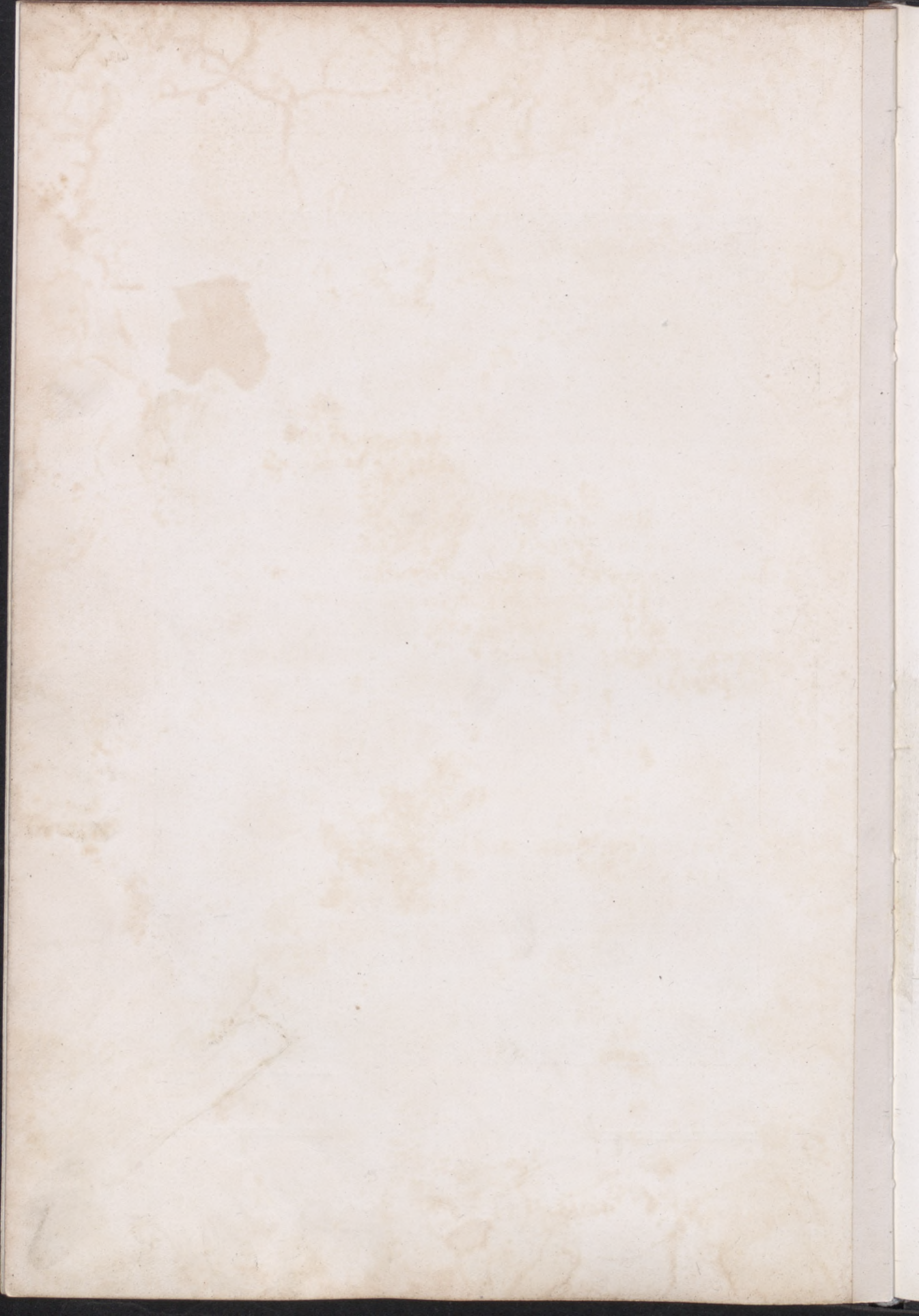
»Der Meister bestimmte Tag und Stunde der Sitzung und malte nie mehr als eine Stunde an einem Porträt; schlug die Uhr die Stunde, so erhob er sich, machte eine Verbeugung um der betreffenden Person zu bedeuten, daß die Zeit vorüber sei und bestimmte die folgende Sitzung. Dann reinigte der Kammerdiener Pinsel und Palette und brachte eine frische Palette, während der Meister die zur folgenden Sitzung erscheinende Person empfing. Nach einer flüchtigen Skizze ließ er die Person die Stellung einnehmen, welche er vorher für sie bestimmt hatte und zeichnete dann auf grauem Papier in ungefähr einer Viertelstunde mit schwarzem und weißem Stift ihre Gestalt und Kleidung. Darauf gab er die Zeichnung geschickten jungen Leuten, die er bei sich hatte, damit sie danach die Kleider malten, welche die betreffende Person auf besonderes Verlangen

Tafel V.



Wien, Liechtenstein-Galerie

ANTONIUS VAN DYCK — MARIA LUISE VON TASSIS



van Dycks geschickt hatte. Nachdem die Schüler nach bestem Vermögen hieran und an der Draperie nach der Natur gemalt hatten, ging der Meister flüchtig darüber und erreichte in kurzer Zeit, durch sein großes Können, jenen Grad von Kunst und Wahrheit, die wir darin bewundern.«

Wir sind weit entfernt, wie wir sehen, von der peinlichen und liebevollen Sorgfalt und Genauigkeit eines van Eyck, eines Memling und eines Holbein!

In seinen Madonnenbildern kann van Dyck den Rubensschüler noch am wenigsten verleugnen. Diese Bilder sind ebensowenig wie die des Meisters wirkliche Andachtsbilder, die dem eigenen frommen Gemüte des Künstlers entsprungen sind; sie haben auch nicht den kraftvollen Glanz und die üppige Fülle, durch welche Rubens über den geringen Gehalt an Frömmigkeit hinwegzutäuschen wußte.

Auch den mythologischen und allegorischen Kompositionen van Dycks fehlt die Stärke der Empfindung, die Lebendigkeit der Bewegung, das übersprudelnde Temperament und die kraftstrotzende Genialität eines Rubens. Es sind zarte, feine Schöpfungen von vornehmem Geschmack, aber zu blaß, zu krankhaft, um lebenswahr zu sein.

Daß van Dyck, der erklärte Liebling der vornehmen Frauenwelt, in mancherlei Beziehung den Einflüssen schöner Frauen ausgesetzt war, die sowohl auf seine Kunst, als auf die Gestaltung seines inneren und äußeren Lebens bestimmend einwirkten, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Allein bei ihm, mehr noch als bei Rubens, heißt es Wahrheit und Dichtung auseinander zu halten.

Schon sein erstes Liebesabenteuer, das er mit einem schönen jungen Hoffräulein erlebt haben soll, als er, von den Segenswünschen und guten Ratschlägen des Meisters begleitet, die Wanderung nach Italien antrat, wird in das Gebiet der Legende verwiesen. Schade! denn die reizende Liebesidylle von Saventhem paßt so ganz zu dem Charakter des jugendlichen van Dyck. Ob des Künstlers Herz in Italien an den glutäugigen Blicken schöner Frauen Feuer fing, kann wohl vermutet werden, denn wie sollte er im Verkehr mit der genußfrohen Gesellschaft dem Zauber der Liebe haben widerstehen können, deren unsichtbare Fäden von den schönen, vornehmen Damen der hohen florentiner und römischen Aristokratie, die so

liebenswert und liebebedürftig waren, gleich einem Netze um den feinen, eleganten und leicht erregbaren Fremdling gesponnen wurden.



Fig. 209.
Antonius van Dyck, Maria Ruthwen, die Frau des Meisters.
München, A. Pinakothek.

In England hatte der Künstler Liebesabenteuer verschiedener Art zu bestehen, die bei seinem etwas unsteten und flatterhaften Charakter manchmal beinahe einen schlimmen Ausgang genommen hätten. So

drohte ihm eine Miß Marg. Lemon, die er verließ, sie werde ihm die Hand abhauen. Diese furchtbare Drohung erfüllte sich aber glücklicherweise nicht und die leicht zu tröstende Schöne reiste zur Beruhigung van Dycks bald mit einem neuen Freunde nach Holland. Aus diesem Verhältnisse hat die Kunst insofern Nutzen gezogen, als sie ihm einige der besten in England gemalten Porträts zu verdanken hat, die uns die junge Frau in dem ganzen Liebreiz und in der vollen Anmut ihrer jugendlichen Schönheit zeigen.

Eine tiefere Neigung, die auf den Gemütszustand des Meisters von größtem Einfluß war und ihn zu manch herrlichen Schöpfungen inspirierte, war die Liebe, die er zu der Frau seines Freundes Kenelm Digby gefaßt hatte. Er hat die reizende und geistreiche Frau innerhalb eines Jahres nicht weniger als viermal gemalt, einmal in allegorischer Gestalt als »Klugheit« auf einem phantastischen zweiköpfigen Wesen sitzend, das die Verleumdung darstellt. Das Bild befindet sich jetzt in Windsor. Das letzte Porträt, welches er von ihr malte, zeigt sie uns auf dem Sterbebette. Sie liegt da, göttlich schön in der marmornen Blässe des ewigen Schlafes, die Züge wie von einem Strahl aus dem Jenseits verklärt. Neben ihr deutet eine welkende Rose die Vergänglichkeit aller irdischen Schönheit an.

Der König, der sich für den Künstler aufs lebhafteste interessierte und mit Bedauern sah, wie dessen schon von Natur zarte Konstitution unter der Last der Arbeit sowohl, als durch die ungezügelte Leidenschaft, mit der er sich seinen Vergnügungen hingab, ungemein litt und aufgerieben zu werden drohte, suchte dem durch eine Heirat ein Ziel zu setzen.

So kam es, daß van Dyck, zwei Jahre vor seinem Tode, ein schönes junges Mädchen, Maria Ruthwen, als Gattin heimführte. Leider konnte er sein häusliches Glück nicht lange mehr genießen, da er nach kurzer Ehe einem hartnäckigen Brustleiden erlag. Seine junge hübsche Frau hat er mehrmals gemalt; sie zeigt sich uns als eine feine, aristokratische Schönheit. Geradeso und nicht anders hätte man sich die Gemahlin des eleganten, feinfühligen Künstlers vorgestellt.

Ein Maler, der in der Feinheit der Pinselführung und in der aristokratisch vornehmen Auffassung manchmal an van Dyck erinnert, ist *Paulus Morcelse* (1571—1638), von dem wir ein vor-

treffliches, in der Budapester Gemäldegalerie (Akademie) befindliches weibliches Bildnis bringen.

Unter den Altersgenossen Rubens' hat es namentlich *Jakob Jor-*



Fig. 210.
Paulus Moreelse, Damenbildnis. *Pest.*

daens (1593—1678) zu einer beachtenswerten Selbständigkeit gebracht. Er war, wie Rubens, ein Schüler des Adam van Noort, dessen Tochter er auch im Jahr 1616 heiratete. Er hat als Vollblutflame eine aus-

gesprochene Vorliebe für üppige, rosige Frauenleiber, die sich als Göttinnen und Nymphen in olympischer Nacktheit, aber meist in echt flämischer Derbheit in seinen zahlreichen Gemälden herumtummeln.



Fig. 211.
Jakob Jordaens, Die Anbetung der Hirten. *Antwerpen, Museum.*

Während aber Rubens, der feine Höfling und Diplomat, trotz aller Freiheit der Auffassung in seinen Kompositionen gewisse Grenzen nicht überschreitet, sucht Jordaens, als echtes Kind seines urwüch-

sigen Volkes, mit einem gewissen gesunden Humor die Schwächen und Laster seiner Mitmenschen mit naturalistischer Treue darzustellen, und das manchmal direkt Unflätige kann kaum durch die vollendete Farbenkunst des Meisters veredelt werden.

Auch in seinen religiösen und mythologischen Bildern bemüht er sich keineswegs seine Gestalten zu idealisieren und dieselben mit dem dargestellten Sujet in Einklang zu bringen. Ihm kommt es hauptsächlich darauf an, einen malerischen Vorwurf in malerischer Weise zu behandeln; die Farbenkunst ist ihm Ursache und Endzweck bei all seinen Schöpfungen.

In seinen Sittenbildern, die meist wüste Gelage schildern, sehen wir auch nicht selten dralle, jugendliche Dirnen, deren üppiger Busen aus dem weit geöffneten Mieder hervorquillt, während das aufgelöste Blondhaar in reicher Fülle auf die entblößten Schultern herunterringelt. Auch in diesen derbsinnigen Bacchanalien, die wenig Veredelndes an sich haben, entzückt der Meister dennoch durch seine herrlichen koloristischen Eigenschaften und den köstlichen Humor, den er in freigebigster Weise gerade bei der Schilderung derartiger Vorgänge entfaltet.

In der Porträtkunst hat Jordaens ebenfalls Großartiges geleistet, leider sind die von ihm gemalten Bildnisse sehr gering an Zahl.

So roh und derb die Gestalten des Meisters im allgemeinen auch sind, so begegnet man hie und da doch in seinen Werken weiblichen Figuren, denen man es sofort anmerkt, daß auf ihre Ausführung eine ganz besondere Sorgfalt, ja, man möchte sagen, eine hingebungsvolle Liebe verwendet wurde.

Der wuchtige, manchmal brutale Pinselstrich wird weich und zart und wie in sanfter Liebkosung umschmeichelt er die geliebte Gestalt. Es ist dies seine Frau, der er ein treuer, zärtlicher Ehegatte war und die er in zahlreichen Bildern verewigt hat.

David Teniers der Jüngere (1610—1696), der unbestrittene Meister der flämischen Genremalerei, kann wohl kaum zu den hervorragenderen Frauendarstellern gerechnet werden, denn wo die Frau auch in seinen derben, von einem gesunden volkstümlichen Humor durchdrungenen Sittenbildern erscheint, zeichnet sie sich wohl durch eine genau beobachtete Lebenswahrheit, nicht minder aber durch eine

vierschrötige Schwerfälligkeit und derbe Ungelenkigkeit aus. Ihm scheint der höhere Schönheitsbegriff, der mit der Schilderung weiblicher Reize untrennbar verbunden ist, vollständig abhanden gekommen zu sein; seine Frauengestalten können auf Gefallsamkeit der Formen keinerlei Anspruch erheben und dünken uns oft zu brutalen, häßlichen Karikaturen erniedrigt. Vorteilhaft hebt sich dagegen von diesen Darstellungen der Frau die Gestalt seiner Gattin ab, der Tochter des Samtbreughels, deren feine und graziöse Züge der große Farbenkünstler häufig mit Liebe und Sorgfalt dargestellt hat.

Die von Teniers und mehreren Mitgliedern seiner Familie eingeschlagene Richtung fand viele Schüler und Nachahmer und beherrschte fast die ganze flämische Kunst des 17. Jahrhunderts, doch gab es daneben freilich auch einige Maler, die ihre Selbständigkeit bis zu einem gewissen Grad zu wahren wußten oder sich an andere Vorbilder anlehnten.

Zu diesen zählen Gonzales Coques und Gaspar de Crayer.

Gonzales Coques (1614—1684) arbeitet ganz in der vornehmen Manier des van Dyck und verbindet mit einer farbenreichen Palette eine feine durchgeistigte Charakterisierung. Er hat namentlich eine große Anzahl meisterhaft gemalter Frauenbildnisse hinterlassen, während er sich weniger in figurenreichen Kompositionen größeren Stils betätigte. Sein Eheleben glich einem wahren Romane, in welchem die Entführung seiner ersten Gattin das spannendste Kapitel bildet.

Gaspar de Crayer (1584—1669) erscheint mehr von Jordaens beeinflußt, ohne aber dessen Kühnheit und Temperament zu besitzen. Er hat viele weibliche Gestalten geschaffen, die sich durch eine ruhige, zarte Schönheit auszeichnen.

Sein Kolorit ist hell und freudig, manchmal etwas kraftlos.

Nachdem wir in vorstehendem den *flämischen* Vertretern der niederländischen Schule gerecht geworden, wollen wir uns jetzt den holländischen Meistern zuwenden, die sich in mehr als einer Beziehung von ersteren unterscheiden.

Wenn wir die chronologische Reihenfolge einigermaßen einhalten wollen, wäre an erster Stelle *Frans Hals* (1584—1666), der große Porträtist zu nennen. Bei ihm dürfen wir nicht nach jenen stolzen vornehmen Schönen suchen, wie sie uns die Werke italienischer

Bildnismaler in so großer Fülle vor Augen führen; auch nicht nach jenen zarten, aristokratischen Frauengestalten, wie sie uns aus den Bildern van Dycks entgegenleuchten. Seine weiblichen Figuren sind zumeist Bildnisse müder, im Kampf ums Dasein ergrauter Frauen, denen der Ernst des Lebens und die Mühsal schwerer Pflichterfüllung auf den Gesichtern geschrieben steht. Hie und da erscheint wohl, wie



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 212.
Frans Hals, Bildnis des Künstlers mit seiner Frau. *Amsterdam, Rijksmuseum.*

ein Frühlingssonnenstrahl, der das düstere Halbdunkel mit seinem goldigen Glanze verklärt, ein hübscher blonder Mädchenkopf mit schelmisch blitzenden Augen und verführerisch lächelnden Lippen, deren lebensfreudige, heitere Natürlichkeit ein Bild anmutigsten Liebreizes bietet.

In all seinen Frauenbildnissen aber, ob sie nun ernste, strenge Institutsvorsteherinnen, Spitalmütter oder lebensfrohe, jugendliche Bürgerstöchter vorstellen, bewundern wir die kraftvolle und dabei

doch so leichte Pinselführung des Meisters, seine künstlerisch freie Naturauffassung und die feine, manchmal silberschimmernde Farbengebung.

Der bedeutendste Vertreter holländischer Malkunst im 17. Jahrhundert aber ist *Rembrandt*. Dies kann man heutzutage wohl aussprechen, ohne befürchten zu müssen, des künstlerischen Unverstandes bezichtigt zu werden. Lange Zeit hat der Kampf für und wider Rembrandt getobt, von den einen vergöttert und in den Himmel erhoben, wurde ihm von den anderen jedes Schönheitsgefühl und jede künstlerische Begabung abgesprochen, bis endlich die Neuzeit dem großen Farbendichter volle Gerechtigkeit widerfahren ließ und ihn den größten künstlerischen Genies aller Zeiten zur Seite stellte.

Rembrandt Harmensz van Ryn (1606—1669) ist ein echter Sohn seiner holländischen Heimat, in deren Volkstum er mit ganzer Seele und mit allen Fasern seines künstlerischen Ingeniums wurzelte. Er ist in Leiden als Sohn kleinbürgerlicher Eltern geboren und hat auch dort den ersten künstlerischen Unterricht genossen. Später kam er dann nach Amsterdam, um seine Studien fortzusetzen, doch, da er bereits von frühester Jugend an seine eigenen Wege ging, haben diese Lehrjahre in keiner Weise auf seine spätere künstlerische Gestaltung bestimmend eingewirkt.

Rembrandts Talent ist durchaus persönlicher Art. Wie er sich von allen Schuleinflüssen freihielt, so ist in seinem ganzen Lebenswerk auch nicht der mindeste Anklang an antike oder Renaissancevorbilder nachzuweisen. Seine Welt war seine nächste Umgebung; er brauchte nicht lange nach malerischen Vorwürfen zu suchen, er fand sie auf Schritt und Tritt, wo er nur hinschaute. Nachbarsleute, gute Bekannte oder auch fremde Personen, deren Physiognomie ihm interessant erschien, wurden zu ihm ins Atelier geladen und dort mit den phantastischen Kleidungs- und Ausrüstungsstücken, mit denen seine Truhen angefüllt waren, ausstaffiert, und so entstanden jene köstlichen, von aller historischen Schablone vollständig befreiten Bilder, in denen sein »in Licht und Nacht« getauchter Pinsel die herrlichsten Feuerwerkskünste seines unvergleichlichen, zauberhaften Kolorits spielen ließ.

Die Bezeichnung als Meister des »Halbdunkels« ist zum Schlagwort und zur künstlerischen Parole geworden. Wohl keiner seiner



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 213.
Rembrandt van Ryn, Bildnis der Admiralsgattin Elisabeth Swarthenhout.
Amsterdam. Ryksmuseum.

Vorgänger hat das Problem der Beleuchtung so nach allen Seiten studiert wie Rembrandt. Obgleich ihm die Zeichnung, die Form durchaus nicht Nebensache war, und er dieselbe mit souveräner

Meisterschaft beherrschte, legte er doch sein Hauptaugenmerk auf die Beobachtung und Wiedergabe der Lichtwirkung, deren Vielfältigkeit und mannigfaltiger Reiz besonders in der gegensätzlichen Wirkung im geschlossenen Raume ihn vor allem interessierte.

Nachdem Rembrandt in Amsterdam seine ersten Erfolge erzielt hatte, entschloß er sich, sein eigenes Heim zu gründen.

Er heiratete im Jahre 1633, die schöne und reiche Saskia van Uylenburg, eine Bürgermeisterstochter. Diese Verbindung, die den Künstler aller materiellen Sorgen enthob, schien sich in jeder Beziehung zu einer für ihn und seine Kunst segensreichen zu gestalten. Leider wurde jedoch durch den frühzeitigen Tod der geliebten Frau das häusliche Glück des Meisters zerstört und da er, infolge seines ungezügelten Sammeleifers, namentlich für Kupferstiche, nicht nur seine eigenen Einnahmen aufzehrte, sondern auch das hinterlassene Vermögen Saskias dieser Leidenschaft opferte, geriet er in so große finanzielle Bedrängnis, daß schließlich sein Haus mit allen Kunstschätzen unter den Hammer kam.

Mittlerweile hatte er sich entschlossen, eine zweite Ehe einzugehen, und zwar mit seiner Hausmagd, Hendrickje Stoffels, die ihm früher bereits zu manchen seiner Bilder als Modell gedient hatte. Diese Wahl war in mehr als einer Beziehung eine unglückliche. Alle Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, die das Leben des Meisters in seiner zweiten Hälfte so vielfach verbitterten, vermochten jedoch nicht, seine unverwüstliche Schaffenskraft zu brechen und auch in dieser düsteren Zeit hat er eine ganze Reihe herrlichster Meisterwerke hervorgebracht.

Wie bei Rubens, so spielen auch bei Rembrandt seine beiden Frauen eine große Rolle in seinen Bildern.

Seine erste Frau, Saskia, war eine hübsche Blondine mit leicht gewölbter Stirne, gerader, kurzer, nach unten etwas stark geblähter Nase, kleinem, gut geformtem Munde und vollem, frischem Gesicht; die blauen Augen sind von starken Brauen überwölbt. Das im ganzen regelmäßige, von blonden Löckchen umrahmte Gesichtchen, läßt weder eine besondere Charakterstärke noch eine hervorragende Intelligenz erkennen, macht aber in seiner lieblichen Unschuld und naiven Natürlichkeit einen außerordentlich sympathischen Eindruck.

Eine auf Pergament, am Trauungstage ausgeführte Zeichnung, befindet sich in Berlin. Das im Dresdener Kabinett aufbewahrte Bild zeigt sie uns als junge Frau, dem Künstler im Schoße sitzend; eine



Phot. F. Hanfstaengl. München.

Fig. 214.
Rembrandt van Ryn, Saskia. *Dresden, K. Gemäldegalerie.*

köstliche Szene häuslichen Glückes und ein Meisterwerk vollendeter Farbenkunst in der zarten, duftigen Harmonie der auf einen hellen Grundton gestimmten Koloration. Auch die »Flora« der Eremitage



Fig. 215.
Rembrandt van Ryn, Die Mutter Rembrandts.
Wien, K. Gemäldegalerie.

hat die Züge der Frau des Künstlers, die uns hier in vollentwickelter Lebensfülle erscheint. Das charakteristische Lächeln auf den Lippen

verrät eine gewisse unschuldige Koketterie; die ganze Gestalt atmet froheste Lebenslust und gesunde Sinnlichkeit. Es ist ein herrliches Bild von Jugendfrische und Schönheit, natürlicher Liebenswürdigkeit und Grazie, das uns der Meister in diesem Porträt seiner Frau geboten. Als »jüdische Braut« (Kollektion Liechtenstein) erscheint Saskia in einem phantastischen orientalischen Kostüm, mit Juwelen und Edelsteinen bedeckt. Wie eine morgenländische Fürstin thront sie inmitten des Saales und das eigentümliche, phosphoreszierende, magische Licht, welches einen Teil des Bildes erhellt, scheint von ihrer Person auszugehen. Es ist geradezu ein Ding der Unmöglichkeit, den ganzen sprühenden Farbenzauber dieses Gemäldes in dürren Worten zu schildern. Noch in mehreren anderen Werken des Meisters begegnen wir der anmutigen Gestalt der jungen Frau; so sehen wir sie, als »Susanna im Bade« und in der »Heirat Simsons«. Stets weiß die Liebe und die Kunst des Meisters ihrer Persönlichkeit neue Reize abzugewinnen und sie uns in anderem Kostüm, in anderer Auffassung und in anderer Beleuchtung vorzuführen.

Mit dem Jahre 1649 tritt die damals dreiundzwanzigjährige Hendrickje Stoffels, die zweite Frau Rembrandts, in Erscheinung, deren derbe Körperformen er in seinen verschiedenen Bethsabas und Susannas im Bade verewigt hat. Diese Frau kann keineswegs als eine Schönheit bezeichnet werden, und dennoch hat der Meister es verstanden, in den nach ihr gebildeten nackten weiblichen Gestalten koloristische Meisterwerke zu schaffen, die niemals mehr übertroffen wurden.

Auch die alte Mutter Rembrandts hat ihrem Sohne öfters zu seinen Bildern gesessen. Man erkennt in der genauen, gewissenhaften Ausführung, in der liebevollen Durchführung aller Details, die Liebe und Verehrung, die der große Künstler der Mutter entgegenbrachte. In dem mit feinster Charakteristik durchgeführten Porträt der Wiener kaiserlichen Gemäldegalerie, erscheint die alte Frau als ein Prototyp mütterlicher Sorge und Bekümmernis. In diesen von getrockneten Tränen geröteten Augen, aus denen uns noch wie ein Abglanz einstiger Schönheit entgegenleuchtet, glaubt man all den Schmerz erkennen zu können, den das Mutterherz bei dem mannigfachen Mißgeschick des großen Sohnes erdulden mußte. Es ist eine Mater dolorosa in Rembrandtscher Fassung.

Auf Rembrandt als Radierer hier noch weiter einzugehen, erscheint uns überflüssig, da die Stiche des großen Meisters, die in ihrer Art den



Fig. 216.
Ferd. Bol, Weibliches Bildnis. *München, A. Pinakothek.*

Gemälden desselben vollständig gleichzustellen sind, wohl allgemein bekannt sein dürften. Auch in ihnen nimmt die Darstellung des

weiblichen Körpers, bekleidet und unbekleidet, einen bedeutenden Platz ein.

Als der begabteste Schüler Rembrandts verdient *Ferdinand Bol* (1616—80) bezeichnet zu werden, der in manchen seiner Werke nahe an die Vollendung des Meisters heranreicht. Ein vorzügliches Frauenbildnis dieses Künstlers besitzt die Münchener Pinakothek.

Außer diesen großen Meistern hat die holländische Schule des 15. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe sogen. Kleinmeister aufzuweisen, deren köstliche Bildchen sich in allen Galerien europäischer Kulturstaaten vorfinden und als Perlen mancher Sammlung gelten.

Unter denen, in deren Werken die Darstellung der Frau eine hervorragendere Rolle spielt, verdienen besonders erwähnt zu werden: Gerard Dov (Dou), Gabriel Metzu, Terborch, die beiden Mieris und van der Helst.

Gerard Dov (Dou, 1613—1675) malt in seiner feinen, fleißigen Weise die Frau des mittleren Bürgerstandes, wie sie mit emsiger Geschäftigkeit ihren häuslichen Besorgungen nachgeht, oder wie sie als Kranke und Genesende im Kreise ihrer Angehörigen liebe Besuche empfängt. Auch typische Repräsentantinnen des Weibes aus den niederen Volksschichten, Mägde, Fischweiber weiß er in ebenso charakteristischer als malerischer Behandlung und Auffassung uns in seinen zahlreichen Bildern vorzuführen.

Interessant ist der Frauentypus, dem wir in fast allen Gemälden *Terborchs* (1617—1681) begegnen. Die große schlanke Gestalt von vornehmen Allüren, welche meist in seinen Interieurs die Hauptfigur bildet, soll die Gemahlin des Künstlers selbst darstellen. Sie war, wie so manche andere, etwas eifersüchtig und diente daher ihrem Manne lieber selbst als Vorbild, als daß sie ihm den Gebrauch fremder weiblicher Modelle gestattete. Da sie von feiner, zarter Körperbildung war und ihre Züge sich durch eine liebliche Anmut auszeichnen, hat die Kunst unter dieser kleinen Schwäche der Malersgattin nicht zu leiden gehabt, so daß man ihr in ihrem weißen Satinkleide und gelben, pelzbesetzten mantelartigen Taille immer wieder gern begegnet. Namentlich das Stoffliche in seinen Bildern versteht Terborch mit vollendeter Meisterschaft zu behandeln, nicht weniger fein ist er aber

in der Charakteristik seiner Gestalten. Gabriel *Metzu* oder *Metsu* (1629—1667) und *Franz Mieris* der Ältere (1635—1681) schildern



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 217.
Gerard Terborch, Das Konzert. *Berlin, K. Museum.*

die vornehmen bürgerlichen Interieurs mit ihren eleganten musizierenden Damen und fein gebildeten Kavalieren. Die Frauen dieser beiden Künstler zeigen fast durchweg den blonden Typus, dessen ätherische,



Fig. 218.
Kaspar Netscher, Bildnis der Frau von Montespan. *Dresden, K. Gemäldegalerie.*

durchsichtige Schönheit noch durch die geschickte Wahl der reichen Kleidung vorteilhaft gehoben wird.

Auch *van der Helst* hat ebenso wie Terborch seine Frau, Konstantia Reinst, welche eine vielbewunderte Schönheit war, vielfach in seinen Bildern dargestellt.

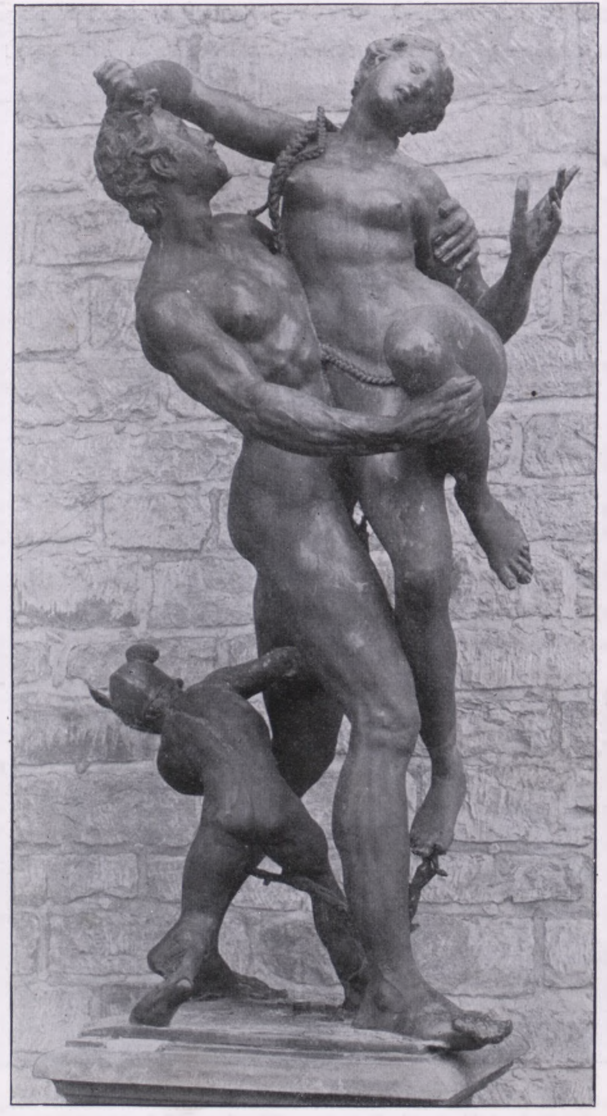


Fig. 219.
Adriaen de Vries, Raub der Proserpina. *Bückeburg, Schloßgarten.*

Neben diesen kann noch *Kaspar Netscher* als ein berufener Schilderer weiblicher Anmut bezeichnet werden, für deren Darstellung er ebenso wie seine anderen Zeitgenossen, ein feines Verständnis und eine große Vorliebe besaß. Die Dresdener Galerie ist im Besitz



Fig. 220.
Hubert Gerhard, Bavaria. *München, Hofgarten.*

eines vorzüglichen Bildnisses der berühmten Madame de Montespan von Netscher.

Die Plastik ist in den Niederlanden in vorzüglicher Weise durch *Adriaen de Vries* vertreten, der namentlich auch in Deutschland zahlreiche Brunnen mit schönen Frauengestalten geschaffen hat.

Auch *Hubert Gerhard* war in Deutschland als Bildhauer tätig. Von ihm stammt unter anderem die Bronzefigur der »Bavaria« im Münchener Hofgarten.

Frankreich.

Während im 16. Jahrhundert, wie wir gesehen haben, die französische Malerei hauptsächlich infolge des vom Hof aus begünstigten Imports italienischer Kunstwerke und Künstler nicht zu einer größeren nationalen Entfaltung kommen konnte, tritt mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts in dieser Beziehung ein vollständiger Wandel ein. Die nationale Einigung Frankreichs war zur längst vollzogenen Tatsache geworden und das Bedürfnis nach einer eigenen, den französischen Anschauungen und dem nationalen Geschmack entsprechenden Kunst hatte sich längst fühlbar gemacht. Der wachsende Reichtum des Landes und die steigende politische Machtstellung trugen vieles zur Erreichung dieses Zieles bei und eröffnete den Künstlern ein weites Feld dankbarer Tätigkeit.

Doch fand die Regeneration der französischen Kunst nicht, wie man vermuten sollte und wie dies auch beispielsweise in den Niederlanden der Fall war, durch eine Rückkehr zur Natur und ein tieferes Eindringen in die Empfindungswelt der Volksseele statt, sondern in der Aufnahme der antiken Geisteswelt und Formensprache erblickte man das Mittel, das künstlerische Schaffen in neue Bahnen zu lenken.

Der erste Künstler, der das Heil der vaterländischen Kunst in einer Neubelebung der Antike suchte und der auch für die spätere Entwicklung der französischen Malerei von größter Bedeutung wurde, ist *Nicolas Poussin* (1594—1665).

Er hatte während eines längeren Aufenthaltes in Italien sich einen Stil von klassischer Würde und einer wirklich monumentalen Großzügigkeit angeeignet, doch lassen seine Kompositionen mehr den berechnenden Geist als die freischaffende und aus einer inneren Notwendigkeit heraus gestaltende künstlerische Phantasie erkennen. In seinen korrekt gezeichneten und glatt gemalten Figuren sucht man vergebens jene Lebenswahrheit, jene pulsierende Lebenswärme, welche

die menschliche Gestalt über das bloße Schemen erhebt; es sind gemalte Statuen, keine wirklichen Menschen.

Die ersten Werke, durch die er die neue Richtung in Frankreich begründete, waren, dem Geiste der Zeit entsprechend, der Mythologie und dem antiken Sagenkreis entnommen. Das eine stellte zwei Bacchantinnen, das andere den Raub der Sabinerinnen dar. In beiden zeigt er ein feines Empfinden für edle, weibliche Schönheit und der in ihnen geschaffene weibliche Typus wiederholt sich ohne große Abwechslung in den meisten seiner Bilder. Sein Ideal ist die brünette Frau von hoher, kräftiger Gestalt; die Gesichtsform ist eher rund als oval; die Stirne breit, die klaren Augen sind fein geschnitten; die Nase von edler, starker Linie, der Mund klein und das Kinn von zarter, aber doch voller Form. Der Hauptreiz seiner Figuren liegt weniger in ihrer eigenen Bedeutung, als in der feinen Anpassung an den dargestellten Gegenstand, mit dem sie, wie in den harmonisch abgestimmten, von echt klassischer Poesie durchströmten heroischen Landschaften, ein untrennbares Ganze bilden.

Simon Vouet (1590—1659) hat, ebenso wie Poussin, seine Studien in Italien gmacht. Er stand an künstlerischer Begabung hinter Poussin zurück, trug aber durch die Heranbildung tüchtiger Schüler sehr viel zur weiteren Entwicklung der französichen Kunst bei. In seinen religiösen und allegorischen Gemälden hat er vielfach die üppige Gestalt seiner Frau, Virginia de Vezzo, einer Italienerin, mit großem Geschicke dargestellt.

Einer der begabtesten und nachher einflußreichsten Schüler Vouets war *Charles Le Brun* (1619—1690), der lange Zeit hindurch als das unfehlbare Kunstorakel betrachtet wurde, dessen Aussprüche und Ansichten in Kunstsachen allein maßgebend waren. Seine Malerei war eine rein dekorative, die mehr Wert auf die äußere Wirkung als auf den inneren Gehalt legte. Von diesem Standpunkte aus sind auch die von ihm geschaffenen Frauenfiguren zu betrachten, die zwar dem Auge einen angenehmen Anblick bieten, ohne aber einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Er ist der Schöpfer der sog. höfischen Kunstrichtung.

Als der »französischste« unter allen französischen Malern des 17. Jahrhunderts ist unbedingt *Eustache Le Sueur* (1616—1655) zu

bezeichnen. Er ist geistreich und geschmeidig, manchmal aber etwas zu weichlich. Er malte namentlich Gemälde religiösen und mythologischen Inhalts, die ihm Gelegenheit boten, sein herrliches Modell,



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 221.
Pierre Mignard, Bildnis der Maria Mancini. *Berlin, K. Gemäldegalerie.*

eine prächtige Blondine mit schönem, regelmässigem Gesicht, strahlendem Goldhaare, frischem, durchsichtigem Inkarnate und voll entwickelten üppigen Formen, in allen möglichen Stellungen zur Geltung zu bringen.

Seine Bilder, auch die religiösen, haben nicht selten einen Zug ins Theatralische und seinen Gestalten, die sich innerlich noch so erregt gebärden mögen, ist die studierte Pose doch unschwer anzumerken.

Pierre Mignard, der sich als erbitterter Gegner von Le Brun und der diesem unbedingte Gefolgschaft leistenden Akademie aufspielte und der die höfische Kunstrichtung mit allen Kräften bekämpfte, ist dadurch, daß er die von Poussin inaugurierte »große« Kunst verließ, allmählich selbst in die dekorative Richtung hineingeraten. In manchen seiner Werke ist ja allerdings ein ernsteres Studium der großen Meister des italienischen Cinquecento zu erkennen, doch reichte seine künstlerische Begabung nicht aus, die durch dieses Studium gewonnenen Eindrücke selbständig zu verarbeiten. — Was die Darstellung der Frau betrifft, so kommt er hauptsächlich als Porträtist in Betracht, doch sind die von ihm geschaffenen Bildnisse nicht im stande, uns eine getreue Vorstellung der reizenden und geistreichen Frauen des Jahrhunderts zu geben. Eines seiner besten Bildnisse ist das der Maria Mancini.

Philippe de Champaigne (1602—1674) kann, im Gegensatz zu den Klassizisten und Akademikern, als ein genialer, gottbegnadeter Naturalist bezeichnet werden, der seinen großen religiösen Kompositionen einen Zug strenger Einfachheit zu verleihen weiß, wodurch sie sich von den theatralischen Effekthaschereien seiner Zeitgenossen vorteilhaft unterscheiden. Im Porträtfach hat er ebenfalls ganz Vorzügliches geleistet und namentlich einige weibliche Bildnisse zeigen einen Ausdruck von lebenswahrer Naturtreue und innerlicher Zärtlichkeit, wie wir sie bei den anderen Meistern dieser Epoche vergebens suchen.

Hyacinthe Rigaud (1659—1743) gehört zu den bedeutendsten Bildnismalern und einige der wenigen von ihm geschaffenen weiblichen Porträts können als wahre Meisterwerke bezeichnet werden, so z. B. das Bildnis der alten Gräfin de Caylus. In seinen größeren Kompositionen verleiht er bereits seinen Frauengestalten jene lüsterne Sinnlichkeit, welche im nachfolgenden 18. Jahrhundert die französische Kunst in so ausschließlicher Weise beherrschen sollte.

Largillière, »der französische van Dyck«, wie er von seinen zahlreichen Verehrern und Verehrerinnen genannt wurde, zählte zu den

beliebtesten Porträtisten. Seine Malkunst verfügt über eine weiche Eleganz, eine seltene Gechicklichkeit in der Pinselführung und eine vornehme Koloration. Seine raffinierte Analyse der weiblichen Figur, welche es fertig brachte, auch in dem scheinbar banalsten und gewöhnlichsten Gesichte Spuren einer rein persönlichen Schönheit zu entdecken ohne dadurch die Ähnlichkeit zu gefährden, hatte ihn zum Lieblingsmaler der höfischen Kreise gemacht, aus denen sich seine hauptsächlichste Kundschaft rekrutierte.

De Troy zeigt viel Ähnlichkeit mit Largillière, doch besitzt er nicht dessen feine Distinktion und erlangte infolgedessen auch keine so große Beliebtheit bei der eleganten Damenwelt.

Für die damaligen Hofsitten sehr bezeichnend ist das Entstehen der allegorischen und mythologischen Porträts, indem die Schönen der vornehmsten Gesellschaft, ja Prinzessinnen von Geblüt sich nicht scheuten, sich als Göttinnen, Nymphen und andere, dem antiken Sagenkreise oder der heidnischen Mythologie entnommene Gestalten, in beinahe hüllenloser Nacktheit darstellen zu lassen. Das umgehängte mythologische oder allegorische Mäntelchen sollte über das Schamlose einer derart freien »Porträtkunst« hinwegtäuschen.

Unter den hervorragendsten *Radierern und Kupferstechern*, deren Werke den Hauptreiz so mancher Sammlung ausmachen, verdienen hier besonders die erwähnt zu werden, welche Grabstichel und Radiernadel der Verherrlichung weiblicher Schönheit gewidmet haben.

Callot, dem die Technik des Kupferstiches so vieles zu verdanken hat, umfaßt in seinem bedeutenden Werke alle Abstufungen der gesellschaftlichen Stellung der Frau. Er zeigt uns die vornehme Hofdame in ihrer eleganten, reichen Toilette; er geleitet uns in das einfache Bürgerhaus, wo die emsige Gattin und Mutter in nimmerrastender Geschäftigkeit ihre Alltagsverrichtungen besorgt; er führt uns in den Kreis der ländlichen Bevölkerung, wo wir die derbe Schöne in ihrer ungezwungenen Koketterie belauschen können, oder er verschafft uns endlich einen Einblick in die Vorgänge hinter den Kulissen, wo wir in einer Wolke von Puder und Tüll die Sterne des Theaters und Balletts mit ihren aristokratischen Verehrern im zärtlichsten tête à tête überraschen.

Nicht minder bedeutend ist *Abraham Bosse*, der uns in seinen

Kupferstichen wertvolle Dokumente über die Geschichte der Frau aus der Zeit Ludwigs XIII. hinterlassen hat. Seine Bilderserie »Die fünf Sinne« zeugt noch von einer etwas derben Galanterie. *J. Humblot* hat eine ganze Reihe Kupferstiche hinterlassen, die in einer naiv-komischen Weise die Eigenarten der verschiedenen Handwerke und Stände charakterisieren und in welchen auch sehr häufig das Weib aus dem Volke und die kleine Bürgersfrau in die Erscheinung treten.

Was die *Bildhauerkunst* betrifft, so nimmt dieselbe im Frankreich des 17. Jahrhunderts eine achtunggebietende Stellung ein, ja, man kann wohl sagen, daß sie diejenige aller übrigen Länder bei weitem übertrifft.

Wir haben bereits gesehen, daß die vorzüglichen Eigenschaften, welche die französische Plastik bereits im Mittelalter auf eine hohe Stufe der Vollendung erhoben hatten, auch im Zeitalter der Renaissance nicht verloren gegangen waren und namentlich durch Künstler wie Bontemps und Goujon nicht nur erhalten, sondern noch weiter ausgebildet wurden.

An diesen guten Traditionen hielten auch die französischen Bildhauer zu Anfang des 17. Jahrhunderts fest und die in jener Zeit entstandenen Werke der Plastik zeichnen sich ebenso sehr durch schlichte Wahrheit wie durch reinen, edlen Geschmack aus.

Eine Änderung trat in dieser Beziehung erst dann ein, als Ludwig XIV., der »Sonnenkönig«, in seiner maßlosen Prunksucht der Kunst die neue, hauptsächlich von dem Italiener Bernini vertretene »malerische« Richtung förmlich aufzwang.

Aber auch die mit dieser Kunstauffassung untrennbar verbundenen Übertreibungen und theatralischen Effekthaschereien vermochten nicht die überlieferte, echt französische Grazie und Feinheit ganz zu verdrängen, die noch in allen Werken der Bildhauerkunst des Jahrhunderts in erfreulicher Weise zum Ausdruck gelangt.

Wir können uns hier natürlich nur mit den Hauptmeistern beschäftigen und nur insofern sie für das uns interessierende Spezialgebiet bildnerischer Tätigkeit in Betracht kommen.

François Girardon (1628—1715) sieht sich bereits gezwungen, der neuen Richtung Konzessionen zu machen, ohne aber seine per-



Fig. 222.
Pierre Puget, Perseus befreit Andromeda. *Louvre.*

sönliche Eigenart und die trefflichen Überlieferungen des 16. Jahrhunderts ganz zu verleugnen. Seine Werke haben außer der bloß künst-

lerischen Mache, der auf die gefällige Wirkung berechneten malerischen Behandlung, noch inneren Wert und lebendige Naturwahrheit genug, um sie weit über diejenigen seines italienischen Rivalen zu erheben, der in der Entwicklung der Bildhauerkunst eine geradezu verhängnisvolle Rolle spielte.

Girardons weibliche Gestalten haben bei aller Freiheit der künstlerischen Auffassung doch immer einen maßvollen Rhythmus in der Bewegung und Linienführung und eine keusche Jungfräulichkkeit

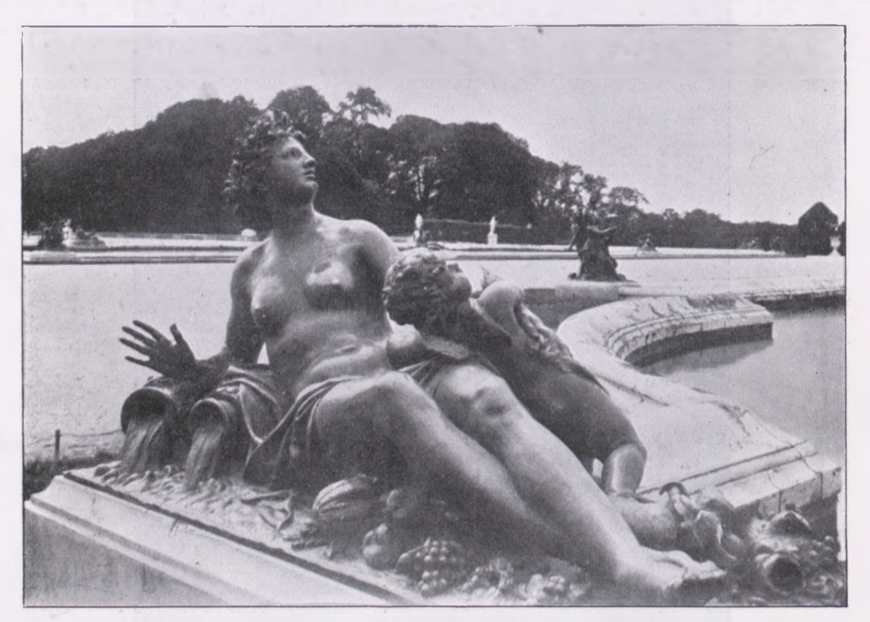


Fig. 223.
Ant. Coyzevox und J. B. Keller, La Dordogne. *Versailles, Schloßgarten.*

des Ausdruckes, wodurch sie sich sehr vorteilhaft von vielen Darstellungen zeitgenössischer Bildhauer unterscheiden. Alle diese Vorzüge kommen namentlich in einem seiner Hauptwerke, dem »Raub der Proserpina« (Versailles), zur Geltung. Zu seinen reizvollsten Schöpfungen ist auch das Marmorrelief »Badende Nymphen« im Schloßgarten zu Versailles zu rechnen.

Puget (1622—1694) versteht es allerdings noch trotz seiner rein malerischen Art eine gewisse Naturwahrheit und Verständlichkeit in seinen plastischen Schöpfungen zu bewahren, doch ist bei ihm

wenig mehr von der edlen Einfachheit und skulpturalen Ruhe seiner großen Vorgänger zu merken. Seine Gruppe »Perseus befreit Andromeda« (Louvre) geht bis an die äußersten Grenzen, welche der Bewegung in der Plastik gesetzt sind.

Ein Bildhauer, der in der Porträtkunst Hervorragendes geleistet hat, ist *Charles Antoine Coyzevox* (1640—1720). Namentlich wenn er nicht durch höfische Rücksichtnahme gezwungen war, seinem

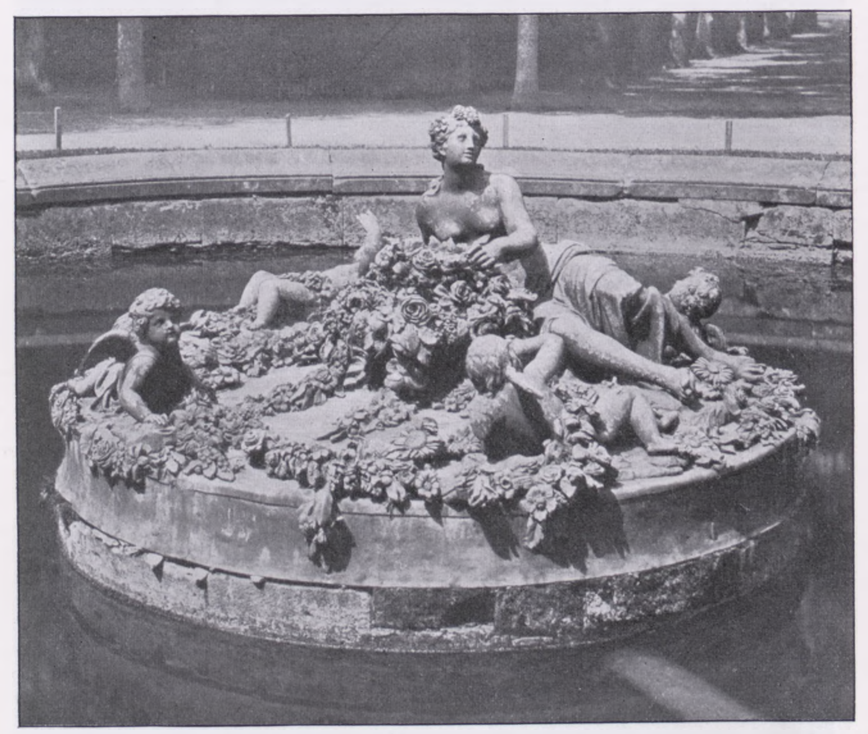


Fig. 224.
Tuby, nach Lebrun. Bassin de flore. *Versailles.*

Talente gewisse Beschränkungen aufzuerlegen, leistete er ganz Vorzügliches in der Charakterisierung der von ihm dargestellten Persönlichkeiten und bekundete ein sehr feines Verständnis für weibliche Anmut und Schönheit, wie auch die Gruppen im Versailler Schloßgarten beweisen.

Auch *Tuby*, der manchmal von *Lebrun* beeinflußt erscheint, hat manche schöne Frauengestalt geschaffen.

Spanien.

Die spanische Kunst hat weder im 15. noch im 16. Jahrhundert einen nennenswerten Vertreter aufzuweisen gehabt und die Leistungen der einheimischen Maler standen auf einem sehr bescheidenen künstlerischen Niveau.

Erst mit dem Auftreten zweier Künstler, deren Werke die ganze Welt mit ihrem Ruhm erfüllen, nimmt die spanische Malerei einen gewaltigen Aufschwung und die spanische Kunst, die bis dahin über eine bescheidene lokale Bedeutung nicht hinausgekommen war, wird mit einem Schlage zur Weltkunst.

Die zwei Künstler, denen dieser Umschwung zu verdanken ist, sind die Maler Velasquez und Murillo. Diego Rodriguez de Silva-Velasquez, oder kurzweg *Velasquez* (1599-1660) genannt, ist der modernste unter allen Malern des 17. Jahrhunderts und einer derjenigen, den unsere zeitgenössischen Kunstjünger mit Vorliebe studieren.

Er war, ebenso wie Murillo, ein Schüler Herreras des Älteren, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Schule von Sevilla begründet hatte und sich durch das Streben nach Erreichung voller Naturwahrheit auszeichnete. Sein großes Verdienst besteht namentlich darin, daß er es verstand, diese seine künstlerische Auffassung auch seinen Schülern mitzuteilen, welche sich die leidenschaftliche Liebe des Meisters für das Naturstudium aneigneten und mit höheren künstlerischen Ausdrucksmitteln vollendete Kunstwerke schufen. Velasquez steht der Natur vollständig objektiv gegenüber, er beobachtet sie in ihren äußeren Erscheinungen und ihren inneren Vorgängen und gibt sie so wieder, wie er sie gesehen, ohne die empfangenen Eindrücke subjektiv zu verarbeiten und ihnen den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit aufzudrücken. Diese seine Eigenart, unterstützt durch eine vollkommene Beherrschung der technischen Hilfsmittel gestatteten ihm, die Schwierigkeiten, die sich einer freischöpferischen Gestaltung in den Weg stellen, mit Leichtigkeit zu überwinden und jederzeit Herr der Situation zu bleiben. Das Bewußtsein, daß der Maler den gewählten Stoff in jeder Beziehung beherrscht und ihn uns direkt naturgetreu und nicht erst durch das strahlenzerlegende Prisma der eigenen Individualität vor Augen führt, haben wir bei



Fig. 225.
Diego Velasquez, Bildnis der Königin Isabella von Spanien.
Wien, K. Gemäldegalerie.

der Betrachtung eines jeden Bildes des Meisters, und diese Empfindung erfüllt uns mit unbeschränkter Bewunderung.

Hieraus geht aber auch als selbstverständlich hervor, daß seine Werke, je nach dem Gegenstand, den sie behandeln, verschieden in

Auffassung und Darstellung sind. So zeigt sich uns der Meister stets in neuer Gestalt, immer verschieden und doch immer wieder er selbst, nur mit sich selbst zu vergleichen.

Velasquez hat die verschiedenen Fächer der Malkunst mit gleich großer Meisterschaft beherrscht. In seinen Madonnenbildern zeigt er uns eine hl. Jungfrau von echt spanischem Typus, eine keusche Frauengestalt von hoheitsvoller Schönheit und majestätischer Würde. In der ganzen italienischen Malerei suchen wir vergebens nach einer Gestalt, wie die seiner Maria in der Krönung der hl. Jungfrau (Prado, Madrid), die, ohne auf ihr Menschentum zu verzichten, bei aller Schlichtheit, eine solche Erhabenheit zum Ausdruck bringt und so tiefes Empfinden im Beschauer weckt.

In seinen mythologischen Kompositionen scheint er der Darstellung des weiblichen Körpers geflissentlich ausgewichen zu sein, wahrscheinlich um einen Konflikt mit den Inquisitionsbehörden zu vermeiden, die bekanntlich damals in Spanien ein strenges Regiment führten.

Seine Haupttätigkeit entfaltete er in der Bildnismalerei und auf diesem Gebiete steht er unübertroffen da. Hier konnte er all seine herrlichen Eigenschaften, genaueste Naturbeobachtung, schärfste Charakterisierung, vollendete Beherrschung des Geistigen und Stofflichen, glänzendste malerische Vortragsweise und raffinierte Lösung der mannigfaltigsten Lichtprobleme in unbeschränkt freier Weise zur Geltung bringen.

Was er in dieser Beziehung namentlich in den weiblichen Bildnissen geleistet, kann nur dann gebührend gewürdigt werden, wenn man bedenkt, welch große, fast unüberwindlich erscheinende Schwierigkeiten die damalige spanische Hoftracht einer malerischen Darstellung weiblicher Gestalten entgegenstellte. Diese monströsen Puppen, mit ihren geschminkten Gesichtern und ihrem unglaublichen Haarputz, deren entstellter Oberkörper in panzerartige Mieder gezwängt war, während der steife, glockenartige Reifrock den Unterkörper von der Taille an verhüllte und jeder Bewegung von vornherein die natürliche Grazie und Anmut benahm, mußten abschreckend auf den Künstler wirken, der mit ihrer malerischen Darstellung betraut war. Und doch, welch unvergleichliche Meisterwerke wußte Velasquez



Nach einem Kohledruck von Braun, Clément u. Co., Dornach i. E.

Fig. 226.
Diego Velasquez, Die Krönung der Maria. *Madrid, Prado.*

auch aus diesen undankbaren Sujets zu machen, wahre Wunderwerke einer unerschöpflichen, stets wechselnden Farbenkunst und immer neuer, glänzender Lichteffekte.

Daß er aber in der Darstellung von Königinnen, Prinzessinnen und Infantinnen seine herrliche künstlerische Begabung nicht erschöpfte, son-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

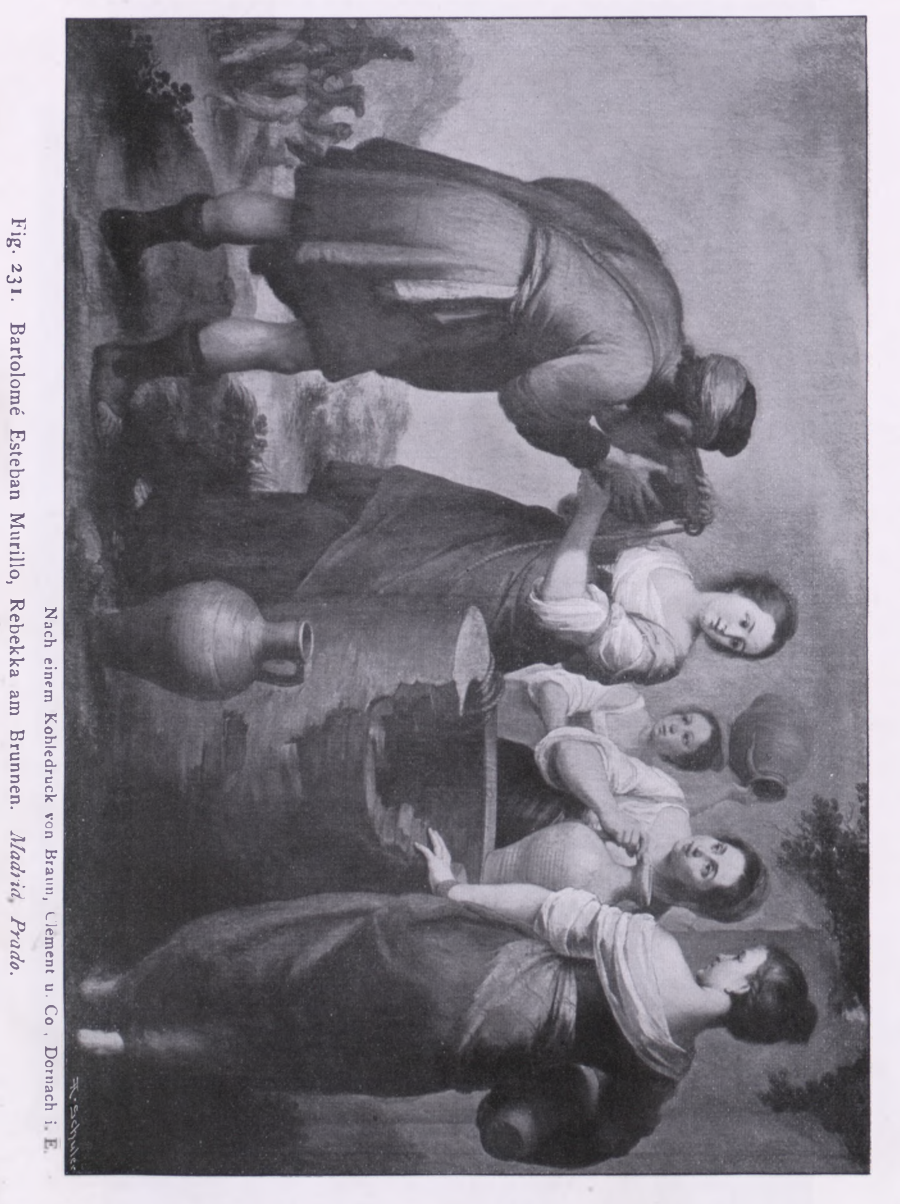
Fig. 227.
Diego Velasquez, Weibliches Bildnis. *Berlin, K. Gemäldegalerie.*

dern auch die einfachsten Vorgänge aus dem Leben des Volkes für würdig hielt, durch seinen Pinsel verherrlicht zu werden, zeigt er in seinem berühmten Gemälde »Die Spinnerinnen«, wo er, der bevorzugte Maler



Nach einem Kohledruck von Braun, Clément u. Co., Dornach i. E.

Fig. 230.
Bartolomé Esteban Murillo, Maria mit Engeln. *Madrid, Prado.*



Nach einem Kohledruck von Braun, Clement u. Co., Dornach i. E.

Fig. 231. Bartolomé Esteban Murillo, Rebekka am Brunnen. *Madrid, Prado.*

Schrecknissen grausamster Marterszenen erfüllten Heiligengeschichte förmlich schwelgten und deren höchster Triumph in der Darstellung eines halb verwesten, blutrünstigen Körpers bestand.

Die pietistische-spiritualistische Richtung, welche, unter dem Druck

der allmächtigen Inquisition, das ganze geistige Leben aller gesellschaftlichen Schichten Spaniens beherrschte, ist zwar auch an Murillo nicht spurlos vorübergegangen, doch fand das Bedürfnis nach Übersinnlichem reichlich Nahrung in dem kindlich religiösen Empfinden des eigenen Herzens jenen Urquell innigster und reinster Frömmigkeit, die namentlich in seinen Madonnenbildern in so vollendeter Weise zum Ausdruck kommt.

In diesen Bildern weiß er eine an die Primitiven gemahnende übernatürliche Schwärmerei mit einer auf genauester Naturbeobachtung beruhenden Sicherheit in der formalen Gestaltung zu verbinden. Seine Madonnen sind zwar nicht derart durchgeistigt, daß ihre himmlische Verklärung ihr irdisches Dasein ganz aufgelöst und absorbiert hätte, aber trotzdem sie als menschliche Wesen uns an ihre irdische Existenz glauben lassen, erscheinen diese irdischen Frauen dennoch durch die Ekstase der Seele über das Materielle hinausgehoben und ihrem verzückten Blicke scheint sich eine höhere, schönere Welt zu öffnen.

Bei aller Naturwahrheit hat Murillo ein ausgesprochenes, an die großen Italiener erinnerndes Schönheitsgefühl, das ihn vor einem allzu derben Naturalismus bewahrt. Dem feinen, empfindsamen Wesen des eigenen Gemütes entsprechend ist auch seine Farbengebung eine zarte lichtvolle, deren weiche und duftige Töne von wahrhaft entzückendem Reize sind.

Neben den beiden großen Meistern Velasquez und Murillo erscheinen die anderen zeitgenössischen Künstler unbedeutend und namentlich in der Darstellung weiblicher Schönheit haben sie nichts der Erwähnung Wertes geleistet.

Deutschland.

Die deutsche Kunst bietet während des 17. Jahrhunderts ein Bild trostloser Unselbständigkeit. Wir haben bereits gesehen, daß bald nach Dürers Tod die durch Jörg Pencz vertretene italienische Richtung die Oberhand gewann und nach und nach alle Spuren deutscher Eigenart verwischte.

Diese bedauerliche Erscheinung ist aber weniger einem Mangel an künstlerischer Begabung zuzuschreiben, sondern vielmehr als eine Folge der damaligen unerquicklichen politischen und religiösen Zustände anzusehen.

Die inneren und äußeren Wirren schwerer Kriegsjahre, sowie die durch Reformation und Gegenreformation bis in die intimste Häuslichkeit hineingetragenen Zwistigkeiten hatten den Ruin des einst so tüchtigen und auf seine selbstherrliche Unabhängigkeit so stolzen Bürgertums zur Folge. Es waren nicht mehr die reichen Städte und wohlhabenden Bürger, welche den Künstlern lohnende Aufträge zukommen ließen, die Kunst gelangte immer mehr unter die Abhängigkeit der in ausländischem Geiste erzogenen und nach ausländischen Vorbildern schielenden Fürsten; sie mußte so jeden Zusammenhang und jede Fühlung mit dem Volke verlieren und damit ihre nationale Selbständigkeit einbüßen.

Die Aufgaben, welche die Kunst von nun an für ihre weltlichen und geistlichen Gönner zu lösen hatte, lagen fast ausschließlich auf dekorativem Gebiete und da hierin die, wenn auch sinnige, so doch derbe deutsche Art nicht ausreichen konnte, blieb nichts anderes übrig, als nach italienischen Vorbildern Umschau zu halten und sich deren gefällige, elegante Manier anzueignen.

Die Leistungen der zeitgenössischen Künstler können wir in den Kirchen sowie in den fürstlichen und bischöflichen Residenzen, namentlich Süddeutschlands, bewundern. Dieselben sind durchweg von einer großen malerischen, dem Geiste des Barockstils entsprechenden, etwas theatralischen Wirkung, aber von meist oberflächlicher Auffassung und geringem persönlichem Charakter.

Unter den Meistern, die, wenn es ihnen auch an einer größeren geistigen Vertiefung gebrach, doch in der Behandlung der Formen ein hervorragenderes malerisches Können bekundeten, verdienen namentlich erwähnt zu werden:

Christoph Schwarz (1550—1597), der längere Zeit in München als Hofmaler tätig war, erwarb sich, durch seine im Geiste der italienischen Spätrenaissance gemalten Bilder einen bedeutenden Ruhm. Seine Gestalten lassen, trotz der an Tintoretto erinnernden Farben-



Fig. 232.
H. von Achen, Jupiter umarmt Antiope. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

gebung, noch eine gewisse Selbständigkeit in der formalen Behandlung und in der geistigen Auffassung erkennen.

Rottenhammer (1564—1623) liefert uns in seinen Werken eine

zwar geschickte, aber doch gar zu durchsichtige Synthese italienischer Kunsttätigkeit. Er besaß unstreitig ein großes malerisches Können, doch war sein Talent etwas zu fügsam und anpassungsfähig, so daß er, während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien, jede künstlerische Selbständigkeit einbüßte. Seine Gestalten, namentlich die weiblichen, lassen diese italienischen Einflüsse im höchsten Grade erkennen, aber wenn ihnen auch persönliche Eigenart und Gemütstiefe vollständig abgeht, so muß doch ihre vollendete Körperschönheit, sowie die meisterhafte Behandlung des dekorativen Beiwerks unsere Bewunderung erregen.

Der bereits von Karl IV. unternommene Versuch, durch Berufung fremder Künstler, eine Prager Schule zu begründen, wurde unter Rudolf II. wieder aufgenommen. Der erste Maler, der, dem Rufe des Kaisers folgend, sich in der alten Moldaustadt niederließ, war *Hans von Achen* (1552—1615). Er verband mit einem hochentwickelten Schönheitsgefühl eine vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Formen, aber auf diese rein äußerlichen Vorzüge beschränkte sich auch sein sonst so angenehmes Talent. Zum Begründer einer Schule fehlte ihm so ziemlich alles. Er besaß dazu weder die nötige Gedankentiefe noch die erforderliche Selbständigkeit, welche allein im stande sind, einen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst zu bewirken, sowie junge schlummernde Kunstregungen zu entdecken und zu befruchten.

Einige seiner Bilder, welche mythologische Sujets darstellen, zeigen einen schönen, edelgeformten Frauentypus von klassischem Ebenmaß, doch merkt man ihnen gar zu sehr das stereotype Modell des Künstlers an. Demselben Modell begegnen wir auch in seinen, der antiken Sagenwelt mit ihren oft recht lasziven und verfänglichen Situationen entlehnten Darstellungen.

Der ebenfalls als Prager Hofmaler tätige *Johann Heinz* (1565 bis 1609) hat sich mehr in der Bildnismalerei hervorgetan, und in diesem Fache manches über das Durchschnittsmaß Hinausgehende geleistet, doch kann er auch in diesem Spezialgebiete, das doch mehr als jedes andere von äußeren Einflüssen befreit sein sollte, die italienische Manier nicht ganz verleugnen.

Während die beiden vorgenannten ihre künstlerischen Inspira-

tionen von Italien aus bezogen und die Prager Schule in italienischem Sinne beeinflußten, wirkte der neben ihnen am Hofe Rudolfs tätige



Fig. 233.
Joachim von Sandrart, Vermählung der hl. Katharina.

Niederländer Bartel Spranger ganz im Geiste seines großen Landsmannes Rubens, dessen üppige Formenfülle und rosige Fleischtöne er in den zahlreichen Frauengestalten seiner allegorischen und



Fig. 234.
Gottfried Kneller, Bildnis der Königin Henriette Marie von England.
München, A. Pinakothek.

mythologischen Bilder zwar mit großer Virtuosität anwendete, ohne aber den genialen Schwung seines großen Vorbildes zu erreichen.

Während wir so die deutsche Kunst teils italienischen, teils niederländischen Einflüssen ausgesetzt sehen, hatte sich die deutschnationale Richtung dennoch eine Zufluchtsstätte zu bewahren gewußt und hier zwar bescheidene, aber im Vergleich zu dem sich überall breitmachenden, kosmopolitischen Manierismus immerhin beachtenswerte und erfreuliche Blüten getrieben.

Frankfurt a. M. war diese Heimstätte volklicher Eigenart, welche die Überlieferung der Grünewald und Hans Baldung mit liebevoller Treue dem 17. Jahrhundert übermittelt und in *Adam Elsheimer* (1578—1620) ihren Hauptvertreter gefunden hatte.

Die Bewahrung der deutschnationalen Kunstweise ist bei Elsheimer umso höher anzurechnen, als er lange Jahre in Italien verbrachte und die dortigen Meister, so namentlich Correggio, mit großem Eifer studierte, ohne aber seine persönliche Eigenart aufzugeben.

Sein Madonnentypus, wie beispielsweise in der »Flucht nach Ägypten« (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie), zeigt zwar eine mehr der italienischen als der deutschen ähnelnde Gesichtsbildung, doch ist die ganze Komposition in ihrer köstlichen Intimität der Ausfluß einer echt deutschen Gemütstiefe.

Eine eigene Stellung in der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts beansprucht der als Maler, Architekt und Kunstschriftsteller tätige *Joachim von Sandrart* (1606—88). Er hatte in Rom und in den Niederlanden studiert und diese zwiefachen Einflüsse kommen auch in seinen Gemälden, die meist religiösen Inhaltes sind, zur Geltung.

Gottfried Kneller (1646—1723) ist in Lübeck geboren, war aber die größte Zeit seines Lebens im Auslande, namentlich in England tätig, wo er als Hofmaler großen Ruhm genoß. In seinen Frauenbildnissen nähert er sich in geradezu auffallender Weise der Art van Dycks, wovon das schöne Porträt der Königin Henriette von England (München, Pinakothek) beredtes Zeugnis ablegt.

Die Frau als Beschützerin der Künste.

Im 17. Jahrhundert nimmt die Frau nicht mehr jenen hervorragenden Platz ein, den ihr die so herrlich erblühte Kultur der Renaissance zugewiesen. Ihre gesellschaftliche Rolle war zwar nicht

weniger glänzend, ihr Geist hatte nichts von seiner liebenswürdigen Grazie verloren und ihr Interesse für Kunst und Literatur schien sich nicht verringert zu haben. Aber sie selbst war nicht mehr



Fig. 235.
Patrona Bavariae, *München, Residenz.*

wie im 15. und 16. Jahrhundert der Mittelpunkt und das belebende Element aller Kulturbestrebungen. Wie die Kunst selbst an Größe und Bedeutung verloren hatte und nur mehr ein oberflächliches, dem Sinnenreiz genügendes Schönheitsbedürfnis zu befriedigen hatte,

so war auch das ganze Kulturleben verflacht. Nach außen hin machte sich wohl eine nie dagewesene Prunksucht und das Streben nach immer gesteigerten, pathetischen Effekten bemerkbar, innerlich aber war alles hohl und leer, die Seele hatte keinen Anteil daran. So sehen wir denn auch die wenigen Frauen, die während dieses Jahrhunderts als Beschützerinnen der Künste gelten können, ihr Interesse mehr durch Erteilung von Aufträgen betätigen, während ihre großen Vorgängerinnen der Renaissancezeit, denen die Kunst zum Lebensbedürfnis geworden war, nicht nur den regsten geistigen Anteil an den Kunstbestrebungen ihrer Zeit nahmen, sondern auch im unmittelbaren und unausgesetzten Verkehr mit den Künstlern einen bedeutenden Einfluß auf ihre geistige Auffassung und formale Gestaltungsgabe gewannen.

Namentlich sind es die fürstlichen Frauen auf dem französischen Königsthron: Marie de Medici und später Anna von Österreich, welche die glorreichen Traditionen ihrer großen Vorgängerinnen in ehrenvoller Weise aufrecht erhalten und der Kunst und deren Jüngern ihren königlichen Schutz angedeihen lassen.

In den Niederlanden sehen wir Isabella, Gemahlin des Statthalters Albrecht, dem großen Rubens ihre Huld und Gunst erweisen und ihn in wahrhaft fürstlicher Weise auszeichnen.

Auch Christine, die exzentrische Königin von Schweden, war eine große Freundin und eifrige Sammlerin von Gemälden und anderen Kunstgegenständen. Besonders als sie, nach ihrer Abdankung, in Rom ständigen Aufenthalt genommen, gehörten die Pflege der Kunst und der Verkehr mit den Künstlern zu ihren liebsten Beschäftigungen.

Henriette von England war eine besonders eifrige Sammlerin von Miniaturen und sie scheute keine Ausgaben, um sich in den Besitz begehrenswerter Stücke zu setzen.

Eine eigenartige Stellung nimmt Katharina II. von Rußland, die »Semiramis des Nordens«, in der Reihe der Beschützerinnen der Künste ein. In ihrem neuen Vaterlande bot sich der deutschen Fürstentochter ein unendliches Feld dar für die Betätigung ihres künstlerischen Geschmackes und sie setzte ihren ganzen Ehrgeiz in die Verwirklichung ihrer schöpferischen Pläne. Gleich Peter dem Großen beriet sie fremde, namentlich französische Meister, reformierte die Kunst-

akademie, baute Schlösser und Kirchen und ließ durch Falconnet und dessen Gehilfin, Mademoiselle Collot, ihrem großen Vorbilde, dem Zaren Peter, ein Denkmal errichten.

Durch geschickte und ergebene Agenten, die sie in Paris und in Italien unterhielt, wurde sie beständig über alle Ereignisse des Kunstmarktes auf dem laufenden erhalten und gab ungeheure Summen aus, um die kaiserlichen Sammlungen durch die besten Werke der ersten Meister aller Zeiten zu bereichern.

Auch mit mehreren Künstlern und Schriftstellern, so namentlich mit Falconnet und Grimm, unterhielt sie eine rege und ununterbrochene Korrespondenz und dieser Briefwechsel gibt uns von dem großen Verständnis und dem richtigen Urteil der hohen Frau den denkbar günstigsten Begriff.

In Deutschland, das in jenem Jahrhundert vollständig unter »alamodischem«, d. h. französischem Einflusse stand, hat die Frau bedauerlicherweise an der Förderung der Künste keinerlei Anteil genommen. Sie begnügte sich damit, die schöne Augenweide, welche ihr die elegante und auf den Sinnenreiz berechnete Kunstweise bot, zu genießen, und wenn die Werke der Kunst irgend welchen Einfluß auf sie auszuüben vermochten, so war es jedenfalls ein in sittlicher Beziehung verderblicher.

Längst schon hatte die deutsche Bürgersfrau ihr schönstes Vorrecht als Hüterin der guten Sitten hintangesetzt und sich der in jener Zeit allgemeinen Sittenlosigkeit und dem Haschen nach flüchtigem Genusse in ungezügelter Weise ergeben. Es ist daher begreiflich, daß von allen Künsten sie nur eine wirklich interessierte: die Toilettenkunst!

Bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts bot, wohl infolge der unruhigen und zerfahrenen Kriegszeiten, die weibliche Tracht einen zwar lockeren und freien, dafür aber auch äußerst gefälligen und malerischen Anblick. Das Haar wurde in wallenden Locken getragen und fiel frei auf die entblößten Schultern und Brust. Die weiten bauschigen Kleider mit ihren geschlitzten und gepufften Ärmeln waren reich mit Bändern, Spitzen und Schleifen besetzt, die beim leisesten Windhauche lustig flatterten und das Bewegliche der ganzen Erscheinung erhöhten.

So wenig nun auch diese Tracht unseren heutigen Begriffen über Sittsamkeit entsprechen mag, so hatte sie doch einen großen Vorzug, den nämlich, daß sie eine nationale Eigenart besaß.

Leider wurde dieselbe aber bald, durch die Sucht alles Fremdländische nachzuäffen, von der französischen Hoftracht Ludwigs XIV. verdrängt, deren Unnatur und bizarre Laune die gesamte Damenmode der damaligen Kulturwelt beherrschte.

So war denn allmählich das hohe Interesse, welches die Frau allen Regungen des geistigen und künstlerischen Lebens in früheren Zeiten entgegengebracht hatte, erloschen, um einer unbegrenzten Putzsucht und einem frivolen Liebesgetändel Platz zu machen, welche wohl für einige Zeit ihre besseren Gefühle betäuben, aber niemals ganz zu unterdrücken vermochten.

Die Frau als Künstlerin.

Das 17. Jahrhundert hat eine glänzende Reihe von Frauen zu verzeichnen, deren hervorragende Begabung auf den verschiedenen Gebieten künstlerischer Tätigkeit dem ganzen Geschlechte zum schönsten Ruhm gereicht.

Aus der großen Zahl italienischer Künstlerinnen wollen wir namentlich folgende erwähnen:

Artemisia Lomi, genannt *Artemisia Gentileschi*, geb. 1590 als Tochter des Malers Horatio Gentileschi aus Pisa. Nachdem sie von ihrem Vater die erste Anleitung in der Kunst erhalten hatte, erweckte sie durch ihr Talent die Aufmerksamkeit Guido Renis, der sich ihrer annahm. Die Richtung dieses Meisters sagte ihr jedoch nicht ganz zu und sie suchte daher bald Aufnahme in der Werkstätte Domenichinos zu erlangen, zu dessen bevorzugten Schülerinnen sie zählte. Ihr schmiegsames Talent eignete sich die gefällige Malweise dieses Bologneser Künstlers in so hohem Grade an, daß ihre Werke bald allgemeine Bewunderung erweckten; namentlich in der Porträtkunst leistete sie Vorzügliches. Von Karl I. nach England berufen, fand sie an dessen kunstsinnigem Hofe vielfache und lohnende Beschäftigung. Mit dem erworbenen Reichtum kehrte sie nach Italien zurück

und eröffnete in Neapel ein glänzendes Haus, dessen vornehme Gastfreundschaft alles, was in Kunst und Literatur irgend einen Namen hatte, vereinigte und zum Mittelpunkte des geselligen Lebens machte.

Eines ihrer besten Werke ist die »Judith« im Palazzo Pitti; ein Selbstporträt der Künstlerin befindet sich in London.

Sie starb im Jahre 1642 im Alter von 52 Jahren.

Elisabeth Sirani, die im Jahre 1641 geborene Tochter des Bologneser Malers Sirani, hatte sich die Werke Guido Renis zum Vorbilde genommen und sich deren Auffassung und Behandlung in solchem Maße anzueignen gewußt, daß manche ihrer Bilder mit denen des Meisters verwechselt wurden. Sie zählte jedoch nicht, wie vielfach angenommen wurde, zu den Schülerinnen Renis, da dieser bereits starb, als sie erst 4 Jahre alt war.

Ihre Kunst hatte ihr, ebenso wie ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit, die ungeteilte Verehrung ihrer Zeitgenossen erworben. Die Trauer ihrer Mitbürger, als sie in der Blüte der Jahre durch einen plötzlichen Tod ihrer Kunst entrissen wurde, war daher eine aufrichtige. Die allgemeine Ansicht der Bevölkerung ging dahin, daß Elisabeth einer niedrigen Rachsucht zum Opfer gefallen sei, doch brachte die sofort eingeleitete gerichtliche Untersuchung nichts Greifbares zu Tage.

Trotz ihres frühen Todes hat Elisabeth Sirani eine größere Anzahl vorzüglicher Bilder hinterlassen, so u. a. »Der Genius der Unbeständigkeit« (in München), »Jesus bei Maria und Martha« (Wien). Sie verfügte über eine sichere Zeichnung und ein feines zartes Kolorit. Obwohl die Malerei ihr Hauptfach war, betätigte sie sich auch mit Erfolg in der Skulptur und im Kupferstich; auch ihr Talent für Musik fand allgemeine Bewunderung.

Eine andere Malerstochter, *Maria Dolce*, hat sich ebenfalls in der von ihrem Vater ererbten Kunstweise ausgezeichnet. Carlo Dolce ist der Schöpfer jener süßlich zarten Bilder, deren schlichte Anmut ihnen eine so große Beliebtheit verschaffte. Bei den vielen Kopien, die dem Maler von seinen Werken verlangt wurden, hat die begabte Tochter jedenfalls wertvolle Hilfe geleistet.

Ebenso begabt wie unglücklich war Angelica oder *Aniella di Rosa* (1614—49), Nichte des Malers Francesco di Rosa. Sie hatte einen

ihrer Mitschüler, Agostino Betrano, geheiratet, der die junge, talentvolle Künstlerin in einem Anfall blinder Eifersucht ermordete.

Sie gehörte der unter dem Einflusse Caravaggios stehenden Schule von Neapel an, die außer ihr noch einige begabte Künstlerinnen zu verzeichnen hat:

Angela Beinaschi, eine geschickte Bildnismalerin, lebte zumeist in Rom; *Louisa Copomazzo*, die sich durch ihre poesieerfüllten Landschaften auszeichnete; die Blumenmalerin *Ellena Riechi* und die Wachsbossiererin und Malerin *Catharina Julianio.*

Der Schule von Bologna, die neben der von Neapel zu den Hauptkunststätten des 17. Jahrhunderts in Italien zählte, gehören außer den bereits namhaft gemachten Künstlerinnen noch folgende an:

Archangela Paladini (1599—1622), eine Schülerin ihres Vaters Filippo Paladini. Außer ihrer Begabung für die Malerei zeigte sie auch ein hervorragendes Talent für Literatur und Musik und brachte es in der Stickkunst zur höchsten Vollendung; *Antonia Pinelli*, von der sich ein Erzengel in Bologna befindet, widmete sich hauptsächlich der Historien- und Porträtmalerei; *Teresa Muratori Scannabecchi* (1669—1708) war eine Schülerin Siranis, ihre Werke zeigen neben großer Anmut auch eine effektvolle Behandlung und schöne Farbengebung.

Es ist selbstverständlich, daß wenn auch die berühmten Stätten italienischer Kunstpflege und namentlich Rom, Florenz und Venedig im 17. Jahrhundert keine den Schulen von Bologna und Neapel gleichwertige entgegenzusetzen hatten, dennoch die individuellen Kunstbestrebungen dort immer noch gefördert wurden. So haben jene Städte auch eine Anzahl von Künstlerinnen hervorgebracht, die, wenn auch nur von lokaler Bedeutung, hier dennoch nicht ganz unerwähnt bleiben dürfen.

So ließ sich *Angela Rossi* (1660—1719), nachdem sie mit ihrem Lehrer Giordano eine Reise nach Spanien unternommen hatte, in Venedig nieder. Als keiner bestimmten Schule angehörend sind noch zu erwähnen: die Blumenmalerin *Laura Bernasconi* und die Porträtistin *Maria Oriana Galli*, die der berühmten Malerfamilie Galli oder Bibbiana entstammte; ferner die besonders im Stillleben ausgezeichnete *Giovanna Gazzoni.*

In *Spanien* war zwar kein Mangel an vornehmen und geschickten Dilettantinnen, doch ist uns keine Malerin von Beruf bekannt, welche es durch ihre Leistungen zu größerer Bedeutung gebracht hätte.

Hingegen hat die *niederländische* Kunstchronik des 17. Jahrhunderts eine stattliche Reihe kunstübender Frauen zu verzeichnen. Von diesen gehören der ersten Hälfte des Jahrhunderts an: *Micheline Woutiers*, die als geschickte Bildnismalerin gerühmt wird, und *Katharina Pepym*, welche im Jahre 1655 in die Kunstgenossenschaft des hl. Lukas zu Antwerpen aufgenommen wurde.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vermehren sich die Künstlerinnen zusehends und in kühnem Wettstreit mit den männlichen Genossen wagen sie sich an alle Fächer der Malerei heran. So sehen wir, wie *Angelika Pakmann* auf dem der weiblichen Natur so zusagenden Gebiete der Blumenmalerei schöne Erfolge erzielte; eine Malerin *Steenwyk* betreibt mit unerschrockenem Eifer die so mannigfache Kenntnisse erfordernde Architekturmalerei, und das Porträtfach ist in glücklicher Weise durch *Anna de Bruyn* vertreten. In der Bildhauerkunst betätigte sich mit Geschick und Erfolg *Anna Tessala*, während *Maria Grebber*, nach Carel van Mander, große Erfahrung in der Perspektive und Baukunst besessen haben soll. *Maria van der Laak*, die im Jahre 1656 in die Haager Malergilde »Pictura« aufgenommen wurde, wird als tüchtige Historienmalerin geschildert.

Guhl (Die Frau in der Kunst) erwähnt auch einige Schwestern und Frauen von Malern als tüchtige Künstlerinnen. So finden wir neben *Gerard Terburg* (Terborch), dem feinen Beobachter und Darsteller spannender Situationen des höheren Gesellschaftslebens, seine Schwestern *Maria* und *Gezina*; an Gottfried Schalken schließt sich dessen Schwester und Schülerin *Maria Schalken* an, deren feine und zart empfundene Genrebilder sehr gerühmt werden; an Eglon van der Neer seine Gattin *Adriana Spillberg*, die als Pastellmalerin bekannt war; Kaspar Netscher endlich hat eine Nachfolgerin in *Margarete Wulfraat* gefunden, von der sich mehrere historische Bilder, wie z. B. eine Kleopatra und eine Semiramis, in Amsterdam befinden.

Doppeltes Interesse erregen, wie Guhl mit Recht bemerkt, einige

Künstlerinnen, die neben einer speziellen Kunstübung auch lebhaften Anteil an dem damaligen Aufschwung der holländischen Literatur nahmen, so *Anna* und *Maria Tesselschade*, »Die holländischen Musen«. *Margarete Godewyck* war eine geschickte Malerin und beherrschte mehrere alte und neue Sprachen; ebenso *Katharina Questier*.

Vor allem aber ist *Anna Maria Schurmann* zu nennen, die im Jahre 1607 in Köln von niederländischen Eltern geboren wurde. Ihre Familie hatte, ebenso wie die von Rubens, die Heimat verlassen müssen, um dem Wüten Albas, der damals eine blutige Schreckensherrschaft in den Niederlanden führte, zu entgehen. Ihre ersten Jugendjahre verlebte sie in Köln, um dann, als sich die Verhältnisse in der Heimat gebessert hatten, im Jahre 1619 mit ihren Eltern nach Utrecht zu ziehen.

Selten wohl hat eine Frau eine solch umfassende Bildung besessen, wie Anna Maria Schurmann. Sie sprach und schrieb nicht nur Lateinisch und Griechisch, sondern beherrschte auch fast alle orientalischen Sprachen und von den europäischen, außer der holländischen, noch die italienische, spanische, französische, englische und deutsche. Dazu gesellte sich noch eine ausgezeichnete künstlerische Bildung; sie zeichnete, malte, schnitzte in Holz und Elfenbein, bossierte in Wachs und hat vortreffliche Proben ihrer Geschicklichkeit im Kupferstich hinterlassen. Gesang und Spiel verschiedener Instrumente runden das Bild einer der begabtesten Persönlichkeiten ab, die das weibliche Geschlecht jemals hervorgebracht hat, und die schon von ihren Zeitgenossen als ein »Wunder der Schöpfung« angesehen wurde. Sie starb 1678 und hinterließ den Ruhm, mit der umfassendsten Gelehrsamkeit und Kunstbildung, die je ein Weib besessen, eine engelhafte Reinheit des Herzens und eine unendliche Tiefe des Glaubens verbunden zu haben.

Eine bedeutende Blumenmalerin war *Maria van Oosterwyck*, geboren 1627 zu Mootdorp bei Delft. Sie genoß schon frühzeitig den Unterricht des berühmtesten Blumenmalers jener Zeit, des tüchtigen de Heem, an dessen Meisterschaft die Werke ihrer Hand zwar nicht ganz heranreichen, aber doch sehr nahe kommen. Wie geschätzt ihre Bilder waren und welch großen Ansehens sich die Künstlerin

erfreute, geht schon daraus hervor, daß sie von verschiedenen Höfen Aufträge erhielt, die gut honoriert wurden.

Diese Künstlerin wird aber bei weitem übertroffen von *Rachel Ruysch,* die im Jahre 1664 zu Amsterdam als die Tochter eines berühmten Anatomen geboren wurde. Sie war eine Schülerin von Willem van Aalst, der neben de Heem und Huysum einen hohen Rang in der holländischen Blumenmalerei behauptete, welchen Meistern sich auch alsbald Rachel ebenbürtig zugesellen konnte. Im Jahre 1695 heiratete sie den Porträtmaler Julian Pool, dem sie zehn Kinder gebar, ohne jedoch über den Sorgen der Hausfrau und der Mutter die Pflege der Kunst zu vergessen. Sie erzielte in ihren Werken eine so hohe Vollendung, daß dieselben allgemeine Aufmerksamkeit erregten und von zeitgenössischen Dichtern besungen wurden. Der kunstsinnige Kurfürst Johann von der Pfalz, der ein großer Bewunderer ihrer Kunst war, ernannte sie im Jahr 1708 zur Hofmalerin.

Nach dem Tode ihres Gönners kehrte sie in die Heimat zurück, wo sie 1750 im hohen Alter von 86 Jahren starb.

Sie verbindet in ihren Gemälden mit der liebevollsten Sorgfalt und Leichtigkeit der Ausführung eine solche Totalwirkung und großartige Anordnung, daß man gezwungen ist, ihr einen großen und männlichen Sinn zuzuerkennen. Die Museen im Haag, Amsterdam, München und Berlin besitzen einige von ihren Werken, die zu den geschätztesten des Genres gezählt werden.

In *Frankreich* trieb im 17. Jahrhundert die weibliche Schöngeisterei ihre üppigsten Blüten; es war das Zeitalter der »précieuses«, deren kleine Schwächen Molière in so feiner Weise gegeißelt hat. Aber trotz aller noch so geistreichen Satiren kann nicht geleugnet werden, daß sich die Frau um die Entwicklung der Literatur in Frankreich große Verdienste erworben hat. Leider kann betreffs der bildenden Kunst nicht das gleiche behauptet werden. Das 17. Jahrhundert hat zwar auch in Frankreich eine ganze Reihe kunstübender Frauen hervorgebracht, doch brachte es keine einzige derselben zu einer allgemeineren Bedeutung.

Am besten ist noch die Miniatur- und Emailmalerei vertreten. *Henriette Strésor* kann wohl als die bedeutendste Miniaturmalerin

ihrer Zeit bezeichnet werden und gehörte als solche der Akademie an. Durch Geist und Liebenswürdigkeit gleich ausgezeichnet, nahm sie eine sehr geachtete Stellung in der Gesellschaft ein, doch entschloß sie sich, allen weltlichen Triumphen zu entsagen und trat als Schwester Anna Maria Renate ins Kloster ein. Da sie vermögenslos war und keine Mitgift mitbringen konnte, mußte sie vor ihrem Eintritt ins Kloster die Ölmalerei erlernen und erhielt dann den Auftrag, die Kirche und andere Räume des Klosters mit ihren Werken zu schmücken.

Die bedeutendste französische Künstlerin des 17. Jahrhunderts war jedoch unstreitig *Elisabeth Sophie Chéron,* die im Jahre 1648 in Paris geboren wurde. Ihr Vater war ein geschickter Miniaturist und Emailmaler und da er das frühzeitige Talent seiner Tochter bald erkannte, unterrichtete er sie in seiner Kunst, in der sie es bald zu höchster Vollendung brachte. Sie betrieb, außer der Miniaturmalerei, auch die Porträtkunst und die Historienmalerei und wurde bereits im Alter von 26 Jahren, auf Lebruns Vorschlag, zum Mitglied der Akademie ernannt. Ihre Begabung für Musik und Poesie erregte allgemeine Bewunderung und ihre Schönheit und liebenswürdige Grazie machten sie zum Mittelpunkt eines geselligen Kreises, in dem die hervorragendsten Männer und Frauen, die Vertreter des Geistes- und Geburtsadels verkehrten. Sie starb im Jahre 1711, betrauert von ihren zahlreichen Freunden und beweint von den vielen Künstlern, die in der Stunde der Not niemals umsonst an ihr großmütiges Herz appelliert hatten.

Die beiden Schwestern *Genovefa* und *Magdalena Boullogne,* Blumenmalerinnen, waren ebenfalls Mitglieder der Akademie.

Auch einige Frauen von Künstlern haben sich in einem oder dem anderen Fache trefflich bewährt. So war *Catherine Duchemin,* Gattin des berühmten Bildhauers Girardon, eine geschickte Blumenmalerin, während *Virginia Vezzo,* Frau des Simon Vouet, sich namentlich in der Miniaturmalerei übte, aber auch im Historienfach Erfolge aufzuweisen hatte.

Als Kupferstecherinnen sind namentlich zwei Schwestern *Stella* zu erwähnen.

Wir haben gesehen, daß die rauhen Kriegsjahre und die religiösen

Wirren einer reicheren Entfaltung der Kunst in *Deutschland* nicht günstig waren, dennoch haben auch diese trostlosen Zeiten eine Anzahl kunstübender Frauen zu verzeichnen, von denen der bedeutenderen hier Erwähnung geschehen soll.

In der alten Kunststadt Nürnberg finden wir zwei Sprossinnen alter Künstlerfamilien, *Susanna Maria von Sandrart*, die auch in Kupfer ätzte, und *Esther Juvenel*, welche Architekturbilder malte. Ihnen schließt sich *Barbara Helene Lange* an, welche als Kupferstecherin und Bildschnitzerin in Alabaster und Elfenbein berühmt war und auch als Dichterin Anerkennung fand. *Anna Katharina Block*, Gattin des Malers Benjamin Block, war eine Blumen- und Miniaturmalerin von Ruf.

Ferner *Maria Klara Eimart* (1676—1707), Schülerin ihres Vaters Christian Eimart, die namentlich astronomische Tafeln zeichnete und in Kupfer stach. *Magdalena Fürstin* (1652—1717), die als Blumenmalerin schöne Erfolge erzielte, während *Helene Preisler* als Kupferstecherin und *Johanna Sabina Preu* als Wachsbossiererin und Kupferstecherin wirkte. Schließlich sei noch die durch ihre eigenartigen Porträts berühmt gewordene *Anna Maria Pfründt* genannt.

Von den Augsburger Künstlerinnen ist namentlich die Bildschnitzerin *Neubergerin* zu erwähnen, ferner die Malerinnen *Susanna Fischer* und *Johanna Sibylla Küsel*; letzterer Schwester *Magdalena Küsel* und *Maria Wicolatin* stachen in Kupfer.

In Regensburg finden wir die Blumenmalerin *Katharina Fischer*.

In München die Miniaturmalerin *Maria Rieger*.

Eine der bedeutendsten Frauen jedoch, die Deutschland im 17. Jahrhundert hervorgebracht und die in Kunst und Wissenschaft gleich Ausgezeichnetes leistete, war *Sibylla Merian*, die Tochter des berühmten Geographen und Kupferstechers M. Merian. Sie hat sich namentlich durch das Studium, die Beschreibung und künstlerische Darstellung der Insekten einen Namen gemacht und scheute sogar die weite Reise nach Ostindien nicht, um ihren Studien nachgehen zu können. In ihren künstlerischen Arbeiten und wissenschaftlichen Forschungen fand sie an ihren beiden Töchtern Dorothea und Maria Helena eine tatkräftige und verständnisvolle Hilfe. Sie starb im Jahre 1717.

England, welches es auch in diesem Jahrhundert noch nicht zu einer künstlerischen Selbständigkeit gebracht hatte und in bezug auf Malerei und Bildhauerei noch immer dem Auslande tributpflichtig war, hat außer einigen Dilettantinnen nur eine einzige Künstlerin von allerdings auch nur lokaler Bedeutung aufzuweisen. Es ist dies die als Malerin und Dichterin gleich geschätzte *Anna Killigrew* (1660 bis 1689), die es bei ihrer Begabung vielleicht zu noch größerer Bedeutung hätte bringen können, wenn sie ihrer Kunst nicht durch einen allzufrühen Tod entrissen worden wäre.

Das 18. Jahrhundert.

Wie eine lustige, neckische Kotillonfigur folgt dieses Jahrhundert auf die feierlich ernste Quadrille des »Sonnenkönigtums«. Leicht geschürzt, bebändert, gepudert und geschminkt tänzelt die Muse des Zeitalters Ludwigs XV. an uns vorüber und ihre graziösen, in zierlichen Stöckelschuhen steckenden Füßchen schlagen munter den Takt zu einem »Menuet à la reine«, dessen melodische Weise gar einschmeichelnd an unser Ohr dringt.

Es ist das Jahrhundert der Frau, welches beginnt, das Jahrhundert ihrer alleinigen, unbeschränkten Herrschaft. Sie gibt ihm das Gepräge und in der ganzen Kette von liebenswürdigen Launen und unlösbaren Gegensätzen, welche das Gesamtbild dieser eigenartigen Epoche so anziehend und doch so unerklärlich gestalten, erkennen wir den Einfluß der Frau und ihrer sprunghaft paradoxalen Veranlagung.

Aber auch in der vielgeschmähten Zeit des Rokoko war nicht alles eitler Flitter und äußerliches Blendwerk. Gerade das 18. Jahrhundert hat eine Bewegung der Geister hervorgerufen, deren Wellenschläge noch bis in unsere Tage herüber bemerkbar sind, und neben den zierlichen, geschminkten und gepuderten Salonschäfern sehen wir eine ganze Reihe hervorragender Männer erstehen, die, als Apostel einer neuen Zeit, inmitten des tollen Wirbels ausgelassenster Lustbarkeiten, den Menschen zur Einfachheit und zur Natürlichkeit zurückzuführen suchen.

Reichlich fließen die Quellen des Anekdotenmaterials, der Memoiren, Briefe und Pamphlete, die, ergänzt durch die Dokumente bildender Kunst, wie wir sie in den Museen, Galerien und Kupferstichkabinetten finden, ein ebenso anziehendes als lebendiges Bild des gesellschaftlichen Lebens und Treibens unserer Urgroßeltern liefern.

Da Frankreich im 18. Jahrhundert in allem, was Geschmack, Mode und Kunst betrifft, tonangebend war, wollen wir, um uns ein möglichst treues Bild der Frau jener Zeit zu machen, das französische Urbild von Paris oder Versailles, die Hofdame, die Bürgersfrau und das Weib aus dem Volke, im Salon, in der intimen Häuslichkeit oder bei der Arbeit überraschen, und da die Frau in jener Zeit das vollkommenste Produkt der Kunst ist, werden wir in ihr das Spiegelbild der künstlerischen Bestrebungen des Jahrhunderts selbst zu erkennen vermögen.

Betreten wir einen Salon zu Anfang des Jahrhunderts, so sehen wir die verschiedenen Repräsentanten der vornehmen Welt versammelt und wenn wir die eleganten Kavaliere im Gespräche mit den gepuderten Gräfinnen und Marquisen belauschen, so können wir leicht wahrnehmen, daß die Traditionen des »großen Jahrhunderts« noch nicht ganz vergessen sind und daß jene Herren den Degen in der Hand ebenso gewandt zu führen wissen, wie das Bonmot im Munde, und daß sie im rauhen Feldlager ebenso zu Hause sind, wie auf dem glatten Parkett des Salons. Auch das Benehmen der Damen entbehrt nicht einer gewissen vornehmen Größe und trotz aller Liebenswürdigkeit und Galanterie überschreiten die Beziehungen beider Geschlechter nicht die Grenzen einer streng umschriebenen höfischen Etikette: es ist noch das Zeitalter der Ritterlichkeit und des französischen Klassizismus.

Die von Versailles herüberwehende Luft brachte jedoch bald in die Pariser Salons eine andere Atmosphäre. Die großen Worte »Ehre und Ruhm« werden übertönt von dem »Froufrou« und dem geistreichen Geplauder der koketten Schönen, die aus ihrem Ritter einen Schäfer macht und sich mit dem ihr willenlos Folgenden in den betäubenden Strudel glänzender und geräuschvoller Vergnügungen stürzt, deren Skandale die Chronik von Stadt und Hof füllen.

Die Sehnsucht wird zur Begierde, die Liebe zur Wollust. Die

Sinnlichkeit beherrscht alle Phasen des Daseins. Der Jüngling empfindet nicht mehr für die Jungfrau jene reine Flamme, welche die Herzen der Liebenden mit zarter Sehnsucht erfüllt; das Gefühl wird ausschließlich von den Sinnen beherrscht und der Besitz gilt als höchstes Ziel.

Sowohl in der Literatur wie in der bildenden Kunst feiert die Sinnlichkeit ihre höchsten Triumphe; die Feder des Schriftstellers, der Meißel des Bildhauers, der Pinsel des Malers, der Stichel des Radierers stehen in ihren Diensten und tragen zu ihrer Verherrlichung bei.

Schon im 17. Jahrhundert hatte die Kunst sich Freiheiten erlaubt, welche die Grenzen des Zulässigen weit überschritten; aber wenn die Bildnisse der Damen jener Zeit, von den königlichen Prinzessinnen an bis herab zu der Frau der Bourgeoisie auch durch den Mangel an Toilette Anstoß erregen, so hatten sie doch wenigstens die Entschuldigung, daß sie Göttinnen darstellten, die, umgeben von ihren Attributen, in ihrer olympischen Nacktheit allegorisch aufgefaßt werden konnten.

Das 18. Jahrhundert kennt eine derartige Prüderie nicht, und wenn die leichtgeschürzten Schönen in einem Anfall affektierter Schamhaftigkeit ihre Reize verhüllen, so ist der Schleier doch keinesfalls dicht genug, sie ganz zu verbergen und trägt eher noch zur Erhöhung des Sinnenreizes bei.

Wie man sich gewöhnt hatte, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen (wir erinnern nur an die berühmten »Lettres de Madame de Sévigné«), so ließ man sich auch nicht abhalten, die Szenen der sinnlichen Liebe der Sinnlichkeit wegen darzustellen, und sollte noch über das Sujet irgendwelcher Zweifel herrschen, so bemühte man sich, durch einige unter dem Bilde angebrachte pikante Verse, denselben vollends zu zerstreuen.

Diese Bilder, die durch die Kunst des Graveurs in vielen Tausenden von Exemplaren vervielfältigt wurden, fanden Eingang in alle Häuser und schmückten das Zimmer des einfachen Bürgermädchens wie das Boudoir der großen Dame.

So mußte das Schamgefühl der Frauen, das durch eine verfehlte Erziehung ohnehin schon wenig entwickelt worden, unter dem Ein-

flusse ihrer Umgebung ganz verkümmern und dieselben den Bestürmungen der galanten Männerwelt, die ihre letzten Bedenken durch bequeme Sophismen zu zerstreuen wußte, schutzlos überliefern.

Dazu kamen noch die Lehren der Naturphilosophen, eines Helvetius, eines Buffon, welche die physische Liebe predigten und verherrlichten, und so konnte es denn nicht ausbleiben, daß in den Beziehungen der beiden Geschlechter bald der krasseste Materialismus vorherrschte, dem sie umsomehr verfielen, als auch die Frömmigkeit, die ihnen in der Religion den letzten Halt hätte bieten können, sich ausschließlich auf rein äußere Übungen beschränkte, mit denen das Herz nichts zu tun hatte und die man nur mitmachte, weil es der gute Ton erforderte.

Das Ideal weiblicher Schönheit wechselt in jenem Jahrhundert wie die Mode oder die Physiognomie der Salons. Während noch zu Anfang des Zeitalters Ludwigs XV. die Frauenbildnisse, trotz all ihrer verführerischen Reize, eine gewisse klassische Regelmäßigkeit in den Gesichtszügen zeigten, die jenen Pseudo-Göttinnen eine Art olympischer Würde und Erhabenheit verleiht und den absoluten Mangel an Seelenleben kaum vermissen läßt, ändert sich gegen Mitte des Jahrhunderts die künstlerische Auffassung der Frauenschönheit vollständig. Das Gesicht der Frau fängt an sich zu beleben, tausend schelmische Gedanken regen sich hinter dieser kleinen, weißen Stirne, die Augen senden verführerische Blicke, das feine, etwas unregelmäßige Stumpfnäschen wirft seinen kecken Schlagschatten auf den rosigen, wie zum Küssen geöffneten Mund, dessen Winkel sich zu schelmischem Lächeln verziehen. Die ganze Seele der Frau offenbart sich in diesem Bilde, das weniger zur Vervollständigung der Ahnengalerie, als zum Schmucke des lauschigen, dämmerigen Boudoirs bestimmt erscheint.

Es ist selbstverständlich, daß in dieser Zeit, wo die raffinierteste Koketterie ihre höchsten Triumphe feierte, die natürlichen Reize der Frau unzulänglich erscheinen mußten und durch künstliche Hilfsmittel gesteigert wurden. Schminken aller Art, weiße, rote und matt-violette bildeten einen wichtigen Bestandteil der Toiletteneinrichtung der eleganten Frau.

Die Bildnisse Nattiers geben uns eine ausgezeichnete Vorstellung über Verwendung und Wirkung dieser Toilettenmittel.

Auch die bereits im 17. Jahrhundert in Mode gebrachten Schönheitspflästerchen, »mouches« genannt, die in Linsenform, als Herz, als Halbmond Schläfe, Wange, Mund oder Busen der Schönen zierten und dem Gesichte etwas unleugbar Pikantes verliehen, erforderten ein eingehendes Studium, da es nicht gleichgültig war, ob diese oder jene Form an dieser oder jener Stelle angebracht wurde. Die Wirkung wurde in der raffiniertesten Weise vorausberechnet, damit der Erfolg ja nicht ausbleiben sollte. Diese Mode, die anfangs wohl nur der müßigen Laune einer koketten Schönen entsprungen sein mochte, nahm immer mehr überhand und führte zu solchen Extravaganzen, daß es nicht einmal besonders auffallend war, als eines Tages eine vornehme Dame mit einem in Brillanten gefaßten Schönheitspflästerchen auf der Schläfe erschien.

Den wichtigsten Teil der äußeren Erscheinung der Frau bildet unstreitig die Kleidung, und daß dieser die größte Sorgfalt und Aufmerksamkeit gewidmet wurde, ist wohl klar. Zu Anfang des Jahrhunderts hatten die Kleider, wohl unter dem Einflusse des Theaters Corneilles und Racines, noch einen mehr oder weniger klassischen Schnitt, der aber zu den liebenswürdigen Tändeleien der Schäferspiele nicht mehr recht passen wollte und daher nach kurzer Herrschaft durch das Kleid »à la Watteau« verdrängt wurde. Dieses Kleid, »ein Mittelding zwischen Schlafrock und Priestertalar«, ist so recht das Kleid, man möchte sagen, das Symbol des Jahrhunderts. Lang und faltig schmiegt es sich dem Körper an, jeder Bewegung folgend, bald die Formen plastisch hervortreten lassend, bald in unbestimmten Falten verhüllend. Es ist ein fortwährend verlockendes Spiel zwischen liebender Hingabe und keuscher Verweigerung: die ganze raffinierte Koketterie des tändelnden Minnespieles der Zeit.

Bald jedoch begnügte sich die Mode auch hiermit nicht mehr, sie wollte einen neuen Triumph und durch das Anbringen von Reifen in den nach unten sich erweiternden Rock wurde der »panier« geschaffen, das Urbild der berüchtigten Krinoline. Über das eigentliche Gestell des Reifrockes spannte sich ein mit allerlei Bändern und Litzen garniertes Seidenkleid, über dem dann ein aus gleichem Stoff

gefertigtes Oberkleid getragen wurde. Dasselbe war vorn geöffnet, nach beiden Seiten mit reichem Aufputz versehen und endigte nach hinten in eine große Schleppe. Die mit Blonden beladenen Ärmel reichten bis zum Ellbogen, während der Vorderarm mit einem langen parfümierten Handschuh bekleidet war. Hals, Nacken und Busen wurden sehr frei getragen.

Dieser Reifrock, der sich, was Anmut und Bequemlichkeit anbelangt, auch nicht im entferntesten mit dem Kleide »à la Watteau« messen konnte, hatte noch verschiedene Umbildungen durchzumachen, bevor er, vom Volke verspottet, von der Kanzel verdammt, einer vernünftigeren Tracht das Feld räumte.

Die Füßchen der schönen Frauen steckten in Schuhen von Atlas oder Sammet, welche mit goldgestickten Schleifen verziert waren; der zollhohe Stöckel, der bis zur Mitte der Sohle reichte, zwang die Trägerin zu einem schwebenden Gange, da sie sich nur auf den Fußspitzen bewegen konnte.

Auch die Haartracht blieb von den exzentrischen Launen der Göttin Mode nicht verschont. Während zu Beginn des Jahrhunderts eine glatte und niedere Frisur mit kleinen Löckchen beliebt war, die höchstens durch einen Feder- oder Diamantenschmuck belebt wurde, trat gegen 1763 mit dem Erscheinen des berühmten Haarkünstlers Legros eine vollständige Umwälzung ein (E. et J. de Goncourt, La femme au XVIIIe siècle). Das Unglaublichste wurde aber hierin gegen Ende der Regierung Ludwigs XV. und zu Anfang derjenigen Ludwigs XVI. geleistet. Von jenen turmhohen Coiffüren, welche damals die Köpfe der vornehmsten Damen verunstalteten, vermögen wir uns kaum noch einen Begriff zu machen, und die Abbildungen aus jener Zeit, die den Haarkünstler darstellen, wie er, auf der obersten Sprosse einer Leiter stehend, die letzte Hand an sein Kunstwerk legt, können nicht einmal als Karikaturen bezeichnet werden. Zur Herstellung dieses monströsen Kopfputzes wurde ein Drahtgestell mit Roßhaarwulst verwendet, das dann, gepudert und verkleistert, das Gerüst der gewünschten Frisur lieferte.

Es war die Zeit der »pouf au sentiment«, der »pouf de circonstance«. Die Köpfe der großen Damen liefern eine plastische Darstellung der Tagesereignisse. Da die Impfung gerade Furore machte,

erfindet man sogleich eine Haartracht »à l'inoculation«, worin diese Errungenschaft der Heilkunde durch eine Schlange, eine Keule, eine aufgehende Sonne und einen mit Früchten beladenen Olivenbaum dargestellt wird. Die Schlange ist die tückische Krankheit, die Keule die Medizin, welche sie niederschlägt, die aufgehende Sonne die durch die neue Errungenschaft erweckte Hoffnung, und der fruchtbeladene Olivenbaum endlich versinnbildlicht die infolge der Impfung bewirkte Vermehrung des Menschengeschlechts.

Ebenso werden der Tod Ludwigs XV. und die Hoffnungen, welche sich an die Thronbesteigung Ludwigs XVI. knüpfen, durch eine »coiffure de circonstance« dargestellt, bei welcher man zur linken Seite eine große, aus schwarzen Blumen gebildete Zypresse sieht, an deren Fuß ein Flor von gleicher Farbe angebracht ist. Zur rechten Seite neigt sich eine dicke Garbe Korn über ein Füllhorn, aus dem die verschiedensten Früchte hervorquellen. Eine Frisur »aux insurgents« stellte eine Schlange dar, die so naturgetreu gemacht war, daß sich die Regierung, um die Nerven der Damen zu schonen, gezwungen sah, die öffentliche Schaustellung derselben zu untersagen.

Diese und andere Modetorheiten bildeten natürlich ein Privileg der oberen Gesellschaftsschichten und hatten, ebenso wie die Frivolitäten, hauptsächlich ihren Grund in dem durch die Etikette und den guten Ton gebotenen Nichtstun und der damit verbundenen Langeweile. Dieser Beweggrund existierte nun in den bürgerlichen Kreisen nicht, wo eine geregelte Tätigkeit alle Familienmitglieder vollauf in Anspruch nahm und keine Muße blieb für kompromittierende Liebeständeleien und zeitraubende Toilettenkünste.

Während A. de Saint-Aubin, Baudouin und Lavreince uns in ihren Gemälden und Zeichnungen die elegante Welt in ihren raffinierten Vergnügen vorführen, ist der köstliche Chardin der unübertroffene Meister des kleinbürgerlichen Lebens. Aus seinen Darstellungen weht eine andere, gesunde und erquickende Luft. Hier sehen wir, wie die Tochter unter fortwährender Aufsicht der Mutter heranwächst und von ihr behütet und bewacht, dem Bräutigam in fleckenloser Reinheit zugeführt wird. Das bürgerliche Frankreich, damals wie heute arbeitsam, nüchtern und sparsam, bildet die große Kraftreserve dieses Landes, die ihm mit staunenswerter Leichtigkeit noch über

alle Erschütterungen, politische und wirtschaftliche, hinweggeholfen hat. So konnte auch die robuste Kraft und Gesundheit des Bürgertums dem korrumpierenden Einfluß der Hofgesellschaft des 18. Jahrhunderts sieghaften Widerstand leisten.

Während sich das Bürgertum in seinen oberen Schichten, Finanzwelt und Magistratur, der eleganten Welt näherte, hatte es nach unten hin, in den Handwerker- und kleinen Geschäftskreisen, Fühlung mit dem Volke, das damals weder einen eigenen Stand bildete, noch sonst irgendwie in Betracht kam.

Wenn wir nun bedenken, wie es heutzutage mit der Bildung und Intelligenz dieser unteren Schichten steht, so können wir uns leicht eine Vorstellung machen, wie es vor zirka 150 Jahren in dieser Beziehung um die »Enterbten« bestellt war.

Unwissenheit und Roheit waren die allgemeine Signatur jener Kreise, deren einzige Bestrebungen in der Befriedigung rein animalischer Begierden lagen. Die Frau, sowohl als der Mann, mußte von früh bis spät für kärglichen Lohn die härtesten Frondienste leisten, während die Kinder ohne Aufsicht in physischem und moralischem Schmutze heranwuchsen, und die Blüte geknickt war, ehe sie noch recht zur Entfaltung kam.

Und dennoch hat auch die Frau des Volkes ihren Künstler gefunden, der sie mit epischer Kraft in seinen mit breiten, sicheren Strichen ausgeführten Zeichnungen schildert. Bouchardon, der scharfsinnige Beobachter und feine Künstler, zeigt uns jenes derbe Wesen, das von der Frau nur mehr das Geschlecht hat, von harter Arbeit frühzeitig gebeugt, kaum noch die Spuren einstmaliger Anmut und Jugendfrische erkennen läßt. Man merkt es diesem breiten Rücken an, daß er gewohnt ist, die schwersten Lasten zu tragen und sieht, daß die starken, knochigen Hände mit Hacke und Spaten umzugehen wissen. Aber wie die Frau in harter Arbeit in Wettbewerb mit dem Manne tritt, so hält sie ihm auch völlig stand, wenn sie des Sonntags mit ihren Genossinnen in irgend einer Vorstadtkneipe sich ihren rohen Vergnügungen hingibt und, die Fäuste in die Seiten gestemmt, eine Flut von Schimpfreden über den Gegner, der ihren Zorn erweckt, ergehen läßt.

Und diese Weiber, halb Mann, halb Megäre, sind die Mütter

jener köstlichen Geschöpfe, die wie glänzende Meteore am Kunsthimmel auftauchen und auf den Brettern, die die Welt bedeuten, Tausende zu rauschender Begeisterung hinreißen, während sie in ihren Salons die Vertreter des Geistes- und Geburtsadels um sich versammeln und durch ihre eleganten Manieren, ihre Anmut und ihren Esprit entzücken. Eine Dervieux, eine Duthé, eine Julie Talma, eine Favart sind aus jenem Milieu hervorgegangen und die größte von allen, eine Sophie Arnould, deren Geistesperlen wie Brosamen unter ihrem Tische aufgelesen und von Salon zu Salon kolportiert wurden, war eine Tochter des Volkes. Abbé Prévost gibt uns in seinem unsterblichen Romane »Manon Lescaut« eine rührende Schilderung der Halbweltdame jener Zeit. Doch darf nicht vergessen werden, daß der gute Abbé, um sich seinen moralisierenden Schlußeffekt nicht zu verderben, im zweiten Teile seines Buches mehr den Eingebungen seiner reichen Phantasie und seines guten Herzens gefolgt ist, als den Beobachtungen des wirklichen Lebens, dessen Erfahrungen ihm jedenfalls in reichlicher Weise zu Gebote standen.

Viel wahrheitsgetreuer sind daher die losen Zeichnungen Boquets, der uns das lustige Theatervölkchen in seiner ganzen sorglosen Unbefangenheit und Ungeniertheit schilderte, die das Entzücken der eleganten Lebewelt bildeten.

Wir sehen also, daß alle jene gesellschaftlichen Kreise, die nicht durch des Lebens Sorgen und Mühen zu einer ernsten Lebensauffassung gezwungen waren, sich einem wahren Sinnentaumel überließen. Aber wie es im alten Rom Familien gab, die inmitten der tollsten Ausschweifungen der dekadenten Beherrscher der Welt sich eine puritanische Lebensführung bewahrt hatten, so gab es auch unter Ludwig XV. in den höchsten Gesellschaftskreisen manche, allerdings seltene Beispiele tadellosester ehelicher Treue und innigsten Familienlebens, die in den Lithographien Moreaus eine getreue und erhebende Darstellung finden. Größere Gegensätze als diese Blätter und die Stiche nach Lavreince und Baudouin lassen sich gar nicht denken und es ist nur zu bedauern, daß diese die Regel, jene aber die Ausnahme darstellen.

Derartige Beispiele einer tugendhaften Lebensführung, anfangs vielleicht verlacht und verspottet, konnten jedoch auf die Dauer ihren

Einfluß auf die Gesellschaft nicht verfehlen, zumal dieselbe wohl bereits den Gipfelpunkt der Zügellosigkeit und der Extravaganz erreicht hatte und eine Steigerung kaum mehr möglich war.

So mußte denn logischerweise eine Reaktion eintreten, die durch die Schriften Rousseaus, der die Frau ihrem natürlichen Berufe als Mutter und Erzieherin wieder zuführen wollte, mächtig gefördert wurde. Auch J. B. Greuzes etwas süßliche Gefühlsschwärmerei trug nicht wenig zu einem gründlichen Umschwung des intimen und geselligen Lebens bei, das gar bald von der ungebundensten Frivolität zur extremsten Sentimentalität umschlug.

Schon gegen Ende der Regierungszeit Ludwigs XV. trat in der Kleidermode eine vollständige Umwälzung ein, die wohl hauptsächlich dem Einflusse des damals sehr beliebten Naturarztes Tronchin zuzuschreiben ist. Dieser empfahl seinen vornehmen Patientinnen vor allem viel Bewegung in freier Luft, womit natürlich das Todesurteil des »panier« ausgesprochen war.

In rascher Reihenfolge kamen nun verschiedene, mehr oder weniger authentische Nationaltrachten auf, wie die holländische, polnische etc. Im Winter wurde sehr viel Pelzwerk getragen, das ja bekanntlich einer feinen, zarten Frauenschönheit als denkbar beste Folie dient, wie das reizende, im Louvre befindliche Selbstporträt der Mme. Vigée-Lebrun, mit dem Muff, bezeugt.

So sehen wir denn gegen Ende des Jahrhunderts eine allgemeine und durchgreifende Vereinfachung sowohl am Äußeren als im Inneren der Frau sich vollziehen. Nur einfache, weiße Stoffe werden noch bevorzugt und wie die Frau die bunte, schillernde Hülle abgestreift, so wollte sie auch auf das glänzende und doch innerlich so unbefriedigende Gesellschaftsleben verzichten und zur Natur zurückkehren.

Eine einfache Strohhütte in lieblichem Tale, wo sie dem Murmeln des in raschem Laufe dahinfließenden Bächleins lauschen konnte, fern vom Lärme der Welt, der Gottheit nahe, das war der einzige Wunsch, der die Frau von damals beseelte.

Wir sehen die friedliche Idylle in ihrer vollsten Entfaltung, durch nichts in ihrer ländlichen Ruhe und Einsamkeit gestört, bis in nicht zu weiter Ferne schwaches Donnerrollen die abendliche Stille durch-

zittert und der Horizont sich in zuckendem Wetterleuchten entzündet, das Herannahen des durch die Revolution entfesselten Sturmes verkündend, der verheerend auch über diese Idylle hinwegfegte.

Der Einfluss der Frau auf die Kunst des 18. Jahrhunderts.

Schon aus dem Gesagten geht hervor, daß wohl kaum jemals die Frau auf die Kunst ihrer Zeit einen größeren und tiefgehenderen Einfluß ausgeübt hat, als dies im 18. Jahrhundert der Fall war, wo die Verherrlichung der Frau Ziel und Endzweck der Kunst darstellte.

Man mag die Werke der Malerei und Plastik, die in jener Epoche entstanden sind, beurteilen wie man will; man mag ihnen Kraft und Größe absprechen, eines wird man ihnen unbedingt zugestehen müssen: die hohe Anmut und Grazie, und diese haben sie hauptsächlich der Frau zu verdanken.

Die Frau gibt dem Künstler Ton und Richtung an, ihr Lächeln begeistert und entzückt ihn und ihre Huld ist ihm der süßeste Lohn. Erst dadurch, daß er sich in den Dienst des Frauenkultus gestellt, erhält der Künstler die rechte Weihe und von Nattier bis Greuze gibt es keinen Maler von Bedeutung, der nicht die Frau zum vornehmsten Gegenstand seiner Darstellungen gemacht hätte.

Es sind natürlich vor allem diejenigen Frauen, die als Sterne erster Größe am Firmamente Frankreichs glänzten, die Königinnen und die Favoritinnen, welche auch, was Pflege und Förderung der Künste betrifft, in erster Linie in Betracht kommen.

Die Gemahlin Ludwigs XV., Maria Leczinska, wurde von den privilegierten Malern, so unter anderen von Latour, Vanloo, Mignard und Boucher wiederholt gemalt. Nach diesen Bildnissen zu urteilen, kann die Königin nicht gerade als Schönheit ersten Ranges bezeichnet werden, was übrigens auch mit der Beschreibung übereinstimmt, welche uns ihre Biographen von ihr geben und nach welcher sie einen braunen Teint und eine kleine, unscheinbare Figur hatte, doch soll ihre große Herzensgüte im Verein mit einer natürlichen Sanftmut ihr einen gewissen Liebreiz verliehen haben, der einen vorzüglichen Eindruck machte. Ihre Porträts zeigen auch durchgehends



Fig. 236.
C. A. Vanloo, Bildnis der Marie Leczinska. *Louvre.*

einen milden, freundlichen Gesichtsausdruck, der durch ein glückliches Lächeln, welches den Mund umspielt, aufs angenehmste belebt wird. Arme Königin! wie bald wird dieses Lächeln von deinen



Fig. 237.
J. M. Nattier, Bildnis der Marie Leczinska. *Versailles.*

Lippen verschwinden, um einem herben, bitteren Zuge Platz zu machen, welcher der Physiognomie der königlichen Dulderin einen so überaus sympathischen Ausdruck verleiht.

Neben ihr, ja auf dem Platze, der ihr nach göttlichem und menschlichem Rechte zukam, trat bald eine andere Erscheinung in den Vordergrund, eine Frau, die als die eigentliche Inkarnation des eleganten und frivolen Jahrhunderts gelten kann:

Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour.

Sie war die vierte oder fünfte »Maitresse en titre« des »roi bien aimé« und von Jugend auf zu dieser, nach damaligen Begriffen



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 238.
François Boucher, Bildnis der Madame de Pompadour.
Edinburgh, Art Gallery.

höchst ehrenvollen Stellung erzogen und herangebildet, da ihre Mutter und ihr Adoptivvater dem durch eine Wahrsagerin gestellten Horoskop, das sie als zukünftige Favoritin bezeichnete, unbedingt Glauben schenkend, nichts versäumten, um sie auf diesen hohen Beruf entsprechend vorzubereiten. Die Prophezeiung ging, durch skrupellose und geschickte Manöver unterstützt, in Erfüllung, und Antoinette Poisson, später Mme. d'Etiolles und noch später Marquise de Pom-

padour, herrschte in unbeschränkter Macht über den König und ganz Frankreich.

Sie war keine gewöhnliche Erscheinung; ihre Biographen sind nicht einig darüber, ob sie schön oder auch nur hübsch war; manche streiten ihr auch das letztere ab und lassen höchstens ihre geistige Anmut gelten. Diese muß aber jedenfalls ganz bedeutend gewesen sein, da es ihr während vollen zwanzig Jahren gelang, sich trotz aller Intrigen und Anfeindungen auf ihrem Platze zu behaupten und den nach steter Abwechslung im Vergnügen verlangenden König zu befriedigen, und das will was heißen!

Sie war, wie Aspasia, die große Freundin des Perikles, eine Frau von hoher geistiger Bildung und feinstem künstlerischen Geschmack. Ihr Einfluß auf die Kunst ihrer Zeit, der man, wohl mit Recht, den Namen »Pompadourkunst« gegeben, war gewaltig.

Nicht nur, daß sie die Künstler mit Aufträgen überhäufte und ihnen die Direktive angab, sie rief auch Neuschöpfungen ins Leben, die, wie die von ihr gegründete Sèvresmanufaktur, ein unvergängliches Andenken ihrer künstlerischen Bestrebungen und guten Geschmackes bleiben werden. Sie baute Schlösser und umgab sie mit gärtnerischen Anlagen, welche das Entzücken und die Bewunderung des Jahrhunderts erregten. Die Bildhauer Falconnet, Couston, Adam, Pigalle; die Maler Boucher, Oudry, Vanloo, Vernet und Watteau gehörten zu ihrem ständigen Generalstab und vollbrachten, dem Winke der Zauberin folgend, unsterbliche Meisterwerke.

Sie sammelte eifrig schöne Möbel und Kunstgegenstände und erweckte den Geschmack für chinesische und japanische Bronzen, Elfenbein- und Lackarbeiten.

Daß sie selbst öfters von Malern und Bildhauern dargestellt wurde, ist wohl selbstverständlich und es ist merkwürdig, daß diese Bildnisse in einem auffallenden Gegensatz stehen zu den meist wenig schmeichelhaften Schilderungen ihrer Biographen. Es ist doch nicht gut anzunehmen, daß es allen erging wie dem Bildhauer Couston, der sich, während er eine Büste von ihr verfertigte, in sein verführerisches Modell verliebte und sich eine schmerzliche Zurechtweisung gefallen lassen mußte. Selbst Latour, der scharfe Beobachter, hat sie als schöne Frau gemalt und Boucher, der Maler der Grazien, zeigt sie

uns in ihrer blumenbekränzten Kleidung als eine Schöne von verführerischem Reize; nicht weniger anmutig ist Vanloos »Bouquetière«, die wohl am besten alle Vorzüge des Geistes und des Körpers dieser merkwürdigen Frau zur Geltung bringt.

Wenn der Name der Marquise de Pompadour auch nicht unter jenen glänzen kann, die in der Geschichte der Kunst sich durch Werke ihrer Hand einen unvergänglichen Platz gesichert haben, so können doch schon die unter ihrer Inspiration entstandenen Schöpfungen genügen, ihr in dieser Beziehung den Dank der Nachwelt zu sichern. Außerdem hat sie aber auch, freilich eher aus Laune und Kurzweil, sich selbst künstlerisch betätigt und unter anderem Entwürfe zu Porzellandekors für die Sèvresmanufaktur hinterlassen, die einen feinen künstlerischen Geschmack verraten. Sie hatte außerdem ein nicht alltägliches Verständnis für Musik und komponierte auch selbst einige hübsche Melodien, so unter anderen die des reizenden Liedchens: »Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés . . .«, welches eine Zeitlang sehr »en vogue« war.

Außer den Malern, Bildhauern und Musikern, die zu ihrem ständigen Hofstaat gehörten, wußte sie auch die bedeutendsten Dichter, Schriftsteller und Philosophen an sich zu fesseln und Namen wie Montesquieu, Helvétius, Diderot, d'Alembert, ja sogar Voltaire, der sie in einigen galanten Versen verherrlichte, dienen ihrem eigenen Geiste als schönste Folie.

So hat sie es denn verstanden, in einer Zeit, die keinen Sinn mehr hatte für das Große und Erhabene, wenigstens das Anmutige und Hübsche über das Niveau gewöhnlicher Frivolitäten zu erheben und mit einem Schimmer von Geist zu umgeben, der uns wie die Abendröte des Jahrhunderts anmutet.

Aber die ruhelose Existenz, die sie führte, die Aufregung aller Art, welche die Behauptung ihrer Stellung mit sich brachte, untergrub ihre ohnedies sehr zarte Gesundheit und so mußte sie frühzeitig den Schauplatz ihrer Triumphe und ihrer Erfolge verlassen, aufrichtig betrauert von ihrem königlichen Beschützer, dem sie trotz allem eher eine Freundin als eine Geliebte gewesen.

Trotz der Aufrichtigkeit seiner Trauer entschloß sich der bereits alternde Ludwig XV. dennoch bald, eine neue Favoritin an Stelle der

Pompadour zu nehmen, da dies, seit Franz I., sozusagen zum Hofzeremoniell gehörte und die auf dem Gipfel moralischer Korruption angelangte Hofgesellschaft durch nichts mehr skandalisiert werden konnte.



Fig. 239.
La Tour, Bildnis der Madame de Pompadour. *Louvre.*

Aber welcher Unterschied zwischen der Pompadour und ihrer Nachfolgerin, der Dubarry!

Während erstere durch natürliche Anlagen und sorgfältige Er-

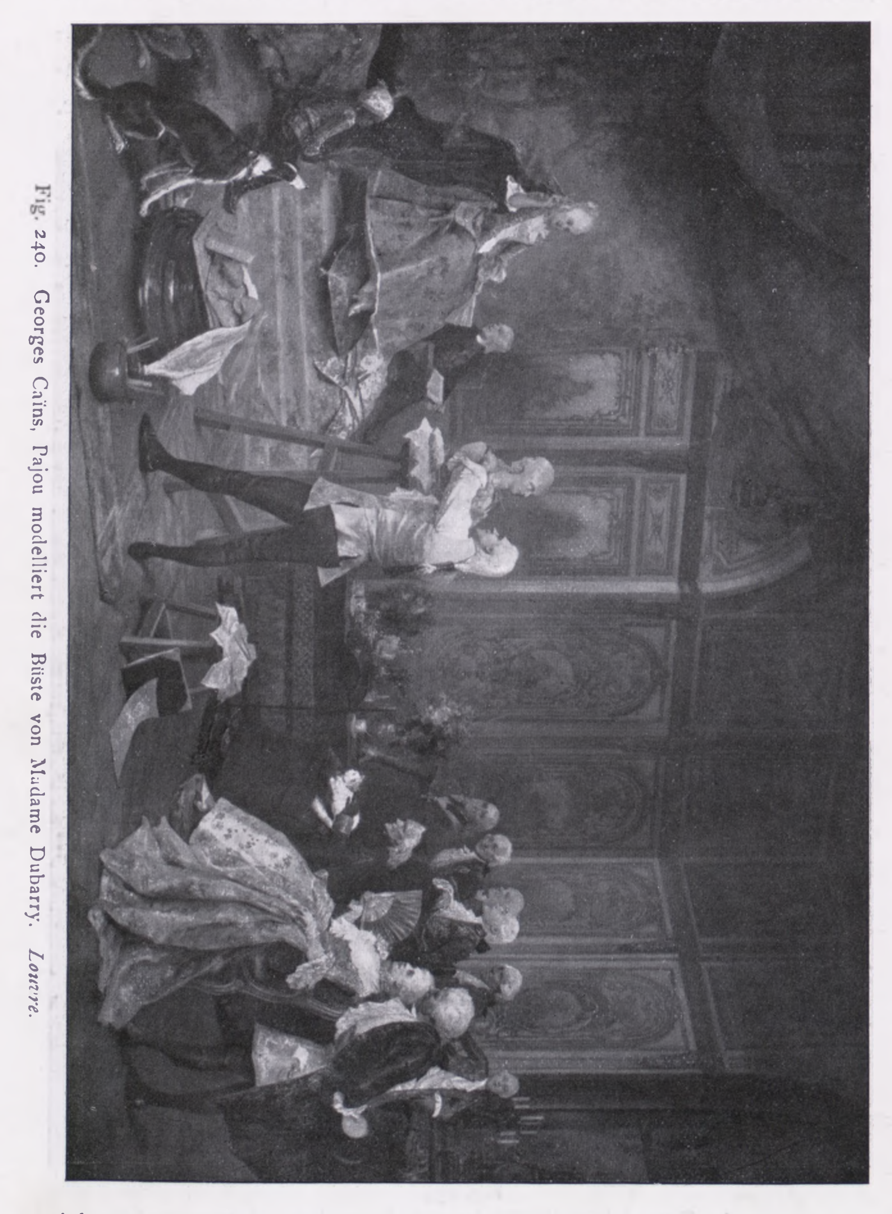


Fig. 240. Georges Caïns, Pajou modelliert die Büste von Madame Dubarry. *Louvre.*

ziehung weit über das Durchschnittsmaß ihrer Zeit emporragte, konnte das von Jeanne Bécu, Gräfin Dubarry nicht gerade behauptet werden. Sie war nichts anderes als eine schöne Puppe, die man dem schon halb kindisch gewordenen Ludwig XV. als Spielzeug in den Schoß



Fig. 241.
Madame Vigée-Lebrun, Bildnis der Marie Antoinette. *Versailles.*

legte. Die Dubarry war unstreitig schöner als ihre Vorgängerin, ohne aber auch nur im geringsten deren Geist und Bildung zu besitzen. Von Pajou existiert eine ausgezeichnete Büste der Favoritin und ein interessantes Bild von Caïns gestattet uns der Sitzung beizuwohnen, wo der Künstler, in Gegenwart eines ganzen Hofstaates

von Schmeichlern und Schmeichlerinnen, die Züge der königlichen Geliebten der Nachwelt überliefert.

Die berühmte Malerin Madame Vigée-Lebrun, die mehrere Bildnisse der großen Kurtisane gemalt hat, gibt uns in ihrem Tagebuch (lettre X, p. 108) folgende Schilderung von ihr: »Madame Dubarry konnte damals 45 Jahre alt sein. Sie war groß, doch nicht übermäßig; hatte eine gewisse Körperfülle und etwas volle, aber sehr schöne Brust; ihr Gesicht war noch reizend, ihre Züge regelmäßig und anmutig; ihr Haar war aschblond und gelockt wie das eines Kindes, nur ihr Teint begann an Frische zu verlieren.

Sie empfing mich mit großer Liebenswürdigkeit und schien mir viel gesellschaftlichen Anstand zu besitzen; aber ich fand viel mehr Natürlichkeit in ihrem Geiste als in ihren Manieren: ihr Blick war der einer Kokette, denn ihre länglichgeformten Augen waren immer nur halbgeöffnet und ihre Aussprache hatte etwas Kindisches an sich, das zu ihrem Alter nicht mehr recht passen wollte.«

Die Dubarry hat niemals wie die Pompadour einen direkten, persönlichen Einfluß auf die Entwicklung der Kunst ausgeübt, dazu war sie zu vulgärer Art und zu wenig künstlerisch gebildet.

Doch lassen wir die Kurtisane in ihrer Einsiedelei in Louveciennes, wo sie nach dem Tode Ludwigs XV. ihre Tage in Gesellschaft ihres Freundes, des Herzogs von Brissac, verbrachte, bis das unerbittliche Strafgericht der Revolution auch über sie hereinbrach und sie samt ihrem Freunde vernichtete.

Wenden wir uns nun jener Frau zu, die als letzte Lichtgestalt den königlichen Thron Frankreichs schmückte.

Selten wohl ist eine Frau öfter und auf mannigfaltigere Art von der Kunst verherrlicht worden als Marie Antoinette, Frankreichs unglückliche Königin. Selten wohl hat sich aber auch bei einer Fürstin größere Schönheit, gepaart mit einer natürlichen Anmut und liebenswürdigster Grazie vereint gefunden, als bei diesem Sprossen aus dem Stamme Habsburg.

Die Schönheit Marie Antoinettes muß sich aber erst in ihrer späteren Jugendzeit entwickelt haben, denn ein in der Versailler Galerie befindliches Bildnis, das sie als junge, fünfzehnjährige Erzherzogin zeigt,

läßt noch keineswegs auf die sieghafte Schönheit schließen, die wir an ihren späteren Porträts bewundern. Doch hören wir wieder das Zeugnis der Madame Vigée-Lebrun, der Lieblingsmalerin der Königin (Souvenirs de Madame Vigée-Lebrun; lettre V):

»Es war im Jahre 1779,« sagt die Künstlerin, »als ich zum ersten Male das Porträt der Königin gemalt habe, welche damals im vollen Glanze ihrer Jugend und Schönheit stand. Marie Antoinette war groß, wunderbar schön gebaut, von genügender Körperfülle, jedoch ohne Übermaß. Ihre Arme waren herrlich, ihre Hände klein und tadellos geformt, ihre Füße reizend. Keine Frau Frankreichs konnte sich an Grazie der Bewegung beim Gehen mit ihr messen; sie trug den Kopf sehr hoch, mit einer Majestät, welche die Herrscherin sofort, inmitten des ganzen Hofstaates, erkennen ließ, ohne daß jedoch diese Majestät die Sanftmut und das Wohlwollende ihres Anblickes im geringsten beinträchtigen konnte. Es ist sehr schwierig, jemanden, der die Königin nicht gesehen hat, einen Begriff so vieler Anmut vereint mit solchem Adel zu geben. Ihre Züge waren nicht regelmäßig, sie hatte von ihrer Familie das lange und schmale Oval, welches der österreichischen Rasse eigen ist. Sie hatte keine großen Augen; die Farbe derselben war beinahe Blau; der Blick war geistreich und sanft, die Nase fein und hübsch und der Mund nicht zu groß, obschon die Lippen etwas stark waren. Was aber am auffallendsten an ihrem Gesichte war, das ist der Glanz ihres Teints. Ich habe nie einen glänzenderen gesehen und glänzend ist das richtige Wort, denn ihre Haut war so durchsichtig, daß sie keinen Schatten aufnahm. Auch konnte ich die ganze Wirkung desselben nicht wiedergeben: die Farben fehlten mir, um diese Frische zu malen, diese feinen Töne, die nur diesem reizenden Gesichte zu eigen waren und die ich bei keiner anderen Frau jemals wiedergefunden habe.«

Von 1779—1789 hat die Künstlerin mehrere Porträts der Königin gemalt; eines der schönsten ist das im Jahre 1787 in Trianon entstandene, welches 1788 ausgestellt war und sich jetzt in Versailles befindet.

Außer von Madame Vigée-Lebrun wurde Marie Antoinette auch von fast allen hervorragenden zeitgenössischen Malern porträtiert, so

von Westmüller, Gabriel de Saint-Aubin, Jaminet, Cochin, Moreau le Jeune, Sauvage, Leclerc, Dumont u. s. w. Die einen zeigen sie uns in der Fülle des Glanzes, auf dem Gipfel der Macht, die



Fig. 242.
Kucharski, Marie Antoinette im Gefängnis. *Versailles.*

anderen, wie beispielsweise Kucharski, schildern die königliche Dulderin, wie sie in der düsteren Zelle der Conciergerie die von Tränen geröteten Augen zum Himmel erhebt und den Allmächtigen um Gnade und Barmherzigkeit anfleht.

Ja sogar als sie, die Tochter aus dem Hause Habsburg, Frankreichs stolze Königin, unter dem Gejohle der Menge, mit auf dem Rücken gebundenen Händen wie eine gemeine Verbrecherin auf dem Henkerskarren zum Schafott geführt wird, findet sich ein Künstler, der rauhe Republikaner David, der, wohl von der ganzen Tiefe dieses königlichen Unglückes erfaßt, uns ihre schmerzverzerrten, aber doch so hoheitsvollen Züge in der ganzen realistischen Treue seiner Kunst überliefert.

Außer den vielen Porträts der unglücklichen Königin existieren auch viele Medaillen und Münzen, die ihrer Verherrlichung dienen; daneben gibt es aber auch nicht weniger zahlreiche Karikaturen von ihr, die, meistens ohne jeden künstlerischen Geschmack und Wert, nur insofern von Interesse sind, als sie einen Beleg dafür liefern, wie weit der politische Haß, die Verrohung und Verleumdungssucht in jener Zeit gediehen waren.

Während man unter den Malern anderer Jahrhunderte eine engere Auswahl zu machen gezwungen ist, um die als Frauenmaler zu bezeichnenden ausfindig machen zu können, ist dies im 18. Jahrhundert nicht notwendig, da fast alle Maler, ohne Ausnahme, dem Zuge der Zeit folgend, ihre Kunst in den Dienst der Frau stellten und zu ihrer Verherrlichung beitrugen.

Wir sind im Laufe unserer Betrachtungen schon so manchem Namen begegnet, haben schon so manches Kunstwerk, wenn auch nur flüchtig, besprochen, daß wir uns füglich auf eine kurze Aufzählung und Charakterisierung der bedeutendsten Vertreter der Kunst jener Zeit und ihrer Hauptwerke beschränken können.

Einer der beliebtesten Darsteller weiblicher Schönheit und Eleganz war *Nattier* (1685—1766), dem die Hofgesellschaft den pompösen Titel eines »Malers der Schönheit und Schülers der Grazien« verliehen hatte. Er besaß, nach dem Zeugnis der zeitgenössischen Kritiker, das Geheimnis, auch häßliche Personen so zu malen, daß man sie schön fand, ohne daß dadurch aber die Ähnlichkeit beeinträchtigt worden wäre. Nattier war ungemein fruchtbar und beschickte die Salons der Jahre 1737—1763 regelmäßig mit Frauenporträts die sich sowohl durch eine besonders graziöse Darstellungsweise wie durch eine raffiniert vornehme Farbengebung auszeichneten. Daß



Fig. 243.
J. M. Nattier, Bildnis der Anna Elisabeth Leerse. *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.*

bei seiner großen Produktivität auch manches Wertlose aus seinem Atelier hervorging, darf nicht wundernehmen, doch lassen auch seine minderen Arbeiten sein großes Talent für das Arrangement und die Behandlung des dekorativen Beiwerks erkennen.



Fig. 244.
Antoine Watteau, Finette. *Louvre.*

Ein Maler, der die Pikanterie und den bei Genreszenen so beliebten Zug ins Sinnliche auch auf seine Damenbildnisse zu übertragen verstand, ist *J. B. Santerre* (1651—1717). Er, der noch zum großen

Teile dem 17. Jahrhundert angehörte, glaubte auch an den Traditionen desselben festhalten zu müssen, die die Gewandlosigkeit ihrer Figuren durch das gewählte Sujet für genügend entschuldigt hielten. Seine »Susanna im Bade« z. B., die mehrmals im Kupferstich reproduziert wurde, hat mit dem biblischen Vorbilde nur sehr wenig gemein und kann ihre Pariser Abstammung keineswegs verleugnen.

Eine ganz andere Stellung in der Reihe der französischen Künstler des 18. Jahrhunderts gebührt *Antoine Watteau* (1684—1721), der sich mit einem eleganten Schwunge über alle mythologischen und allegorischen Darstellungen hinwegsetzt und einen ganz neuen Frauentypus schafft, der nur ihm eigen ist und dem man sonst nirgends in der Kunstgeschichte wieder begegnet. Es ist ein ganz merkwürdiges, eigenartiges Geschöpf, diese Frauengestalt von Watteau, eine Mischung von Kontrasten, die sein Talent zu einer Harmonie von eigentümlichem Reize zu vereinigen weiß. Poetisch und doch wahr, über und außer allen Proportionen und doch natürlich, ein Gesicht, das man niemals gesehen hat und das einem doch bekannt vorkommt, in Toiletten, die besonders in den ländlichen Szenen geradezu unmöglich erscheinen und doch so wundervoll in das Ganze passen, voll innerer Unwahrheit und voll äußerer Schönheit, mit einem Kolorit von flandrischer Kraft und französischer Zartheit, das ist der Frauentypus, den uns der Künstler vorzaubert und womit er seine künstlich gemachten und doch so reizenden Landschaften bevölkert.

Seine Bilder zeigen nicht jene bewußte und beabsichtigte Sinnlichkeit, die bei anderen Malern jener Zeit sich so sehr in den Vordergrund ihrer Darstellungen drängt. Seine ländlichen Feste sind harmlose, verliebte Spielereien und auch sein Hauptwerk »L'embarquement pour l'ile de Cythère« läßt die Wonnen und Genüsse jenes Zauberlandes nur ahnen, ohne sie uns direkt vor Augen zu führen.

J. B. Pater (1695—1736) hat sich von Watteau stark beeinflussen lassen; seine Werke zeigen aber weniger Rasse und Feinheit. Berühmt sind seine Sujets aus den Erzählungen Lafontaines, welche den oft recht heiklen Stoff mit so viel künstlerischem Geschmacke



Fig. 245. Antoine Watteau, Die Einschiffung nach der Insel Cythera. *Louvre.*

behandeln, daß man sie fast als dezent zu bezeichnen vermag. Einige der schönsten Bilder Paters befinden sich im königlichen Schlosse in Berlin und waren bei Gelegenheit der Weltausstellung 1900 in Paris ausgestellt, wo sie allgemeine Bewunderung fanden und nicht wenig zur Erhöhung des Ruhmes des in seinem Vaterlande etwas verkannten Meisters beitrugen.

Nicolas Lancret (1690—1745) ist ebenfalls ein eleganter Boudoirmaler, der namentlich Stoffe aus Boccaccios Dekameron mit Vorliebe darstellt und mit glatter Gewandtheit über die Gefahren der manchmal ans Derbsinnliche grenzenden Situationen hinwegzugleiten versteht.

Trotzdem der Künstler dem Geschmack der Zeit etwas zu willig folgt und ihm auf Kosten der eigenen Individualität gar zu gerne Konzessionen macht, hat er doch noch eine feine Charakterisierung seiner Gestalten zu bewahren gewußt. Er malt wenig Bilder mythologischen Inhaltes, sondern bevorzugt Darstellungen aus dem eleganten und genußfreudigen Leben der höheren Gesellschaftskreise. Seine Gemälde enthalten selten nackte Figuren, doch verdient er ebensowenig wie die übrigen zeitgenössischen Maler mit dem Tugendpreise ausgezeichnet zu werden. In Behandlung und Auffassung lehnt er sich, ebenso wie Pater, an Watteau an.

François Boucher (1703—1770) war ein engerer Landsmann Watteaus und wird in manchen seiner Werke von Laien öfters mit diesem verwechselt. Grimm nennt ihn den »Maler der Grazien und und der Wollust«. Er hat ein distinguiertes Auffassungsvermögen, eine reine elegante Zeichnung und eine raffinierte Farbengebung. Sein ganzes Talent ist mehr nach der dekorativen Seite gerichtet, wobei ihm seine glückliche Gestaltungsgabe, sein hervorragendes malerisches Können und seine ungemein leichte Pinselführung sehr zu statten kamen. Sein Kolorit ist manchmal nicht ganz wahr, aber immer glänzend, fein und durchsichtig.

Seine mythologischen und allegorischen Darstellungen, die noch ganz im Sinne des 17. Jahrhundert gehalten sind, haben nur wenig Ähnlichkeit mit den Göttinnen und Nymphen der Antike. Sie sind nichts anderes als geschminkte und gepuderte Grisetten, eher voll als schlank, deren kokette Lage und Stellungen das

rosige, blühende Fleisch in vorteilhaftestem Lichte erscheinen lassen. Man sieht es seiner Venus auf den ersten Blick an, daß sie gewohnt ist, die zärtlichen Huldigungen der Versailler Kavaliere ent-



Fig. 246. François Boucher, Toilette der Venus. *Louvre.*

gegen zu nehmen und ihr Olymp hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem parfümierten, lauschigen Boudoir einer koketten Schönen.

Im Nachlasse Bouchers fanden sich zahlreiche weibliche Aktzeichnungen, woraus zu schließen wäre, daß er eifrig Naturstudium trieb. Trotzdem war aber gerade die nicht ganz einwandfreie Korrektheit der Zeichnung mancher seiner Gestalten oft Gegenstand



Fig. 247.
François Boucher, Bildnis einer jungen Frau. *Louvre.*

herbster Kritik seitens zeitgenössischer Kenner und Diderot spricht ihm sogar jedes künstlerische Gefühl und jede künstlerische Ehrlichkeit rundweg ab. »Ich wage zu behaupten,« sagt er, »daß dieser Mann im Grunde genommen nicht weiß, was Anmut ist; ich wage

zu behaupten, daß er niemals die Wahrheit gekannt hat; ich wage zu behaupten, daß Zartgefühl, Ehrgefühl, Sinn für Unschuld und Einfachheit ihm fast vollständig abhanden gekommen sind; ich wage zu behaupten, daß er auch nicht einen Augenblick die Natur gesehen hat, wenigstens jene, die geschaffen ist, meine, eure Seele zu fesseln.«

Dies Urteil, das in seiner Härte vielleicht nicht ganz frei von Übertreibungen ist, findet seine Anwendung hauptsächlich auf die späteren Frauengestalten des Künstlers. Denn, nachdem er jahrelang nach der Natur gezeichnet hatte, die er allerdings immer nur flüchtig und oberflächlich studierte, war er dazu gelangt, sich ein allgemeines Schema des weiblichen Körpers zu konstruieren und schließlich alle seine Figuren »de chic«, aus dem Gedächtnis, zu zeichnen.

Die Ansichten über das Modell, dessen sich Boucher zur Verwirklichung seines Ideals weiblicher Schönheit bediente, gehen sehr auseinander. Nach den einen ist es Marie-Jeanne Buseau, die Frau des Künstlers, die sehr schön war, und die kaum siebzehn Jahre zählte, als er sich mit ihr vermählte. Nach anderen ist es die köstliche Murphy, das erste Opfer des berüchtigten »parc aux cerfs«, deren Porträt er mehrmals malte. Diese war die Schwester des offiziellen Modells der französischen Akademie und wurde dem Könige als das Original der Madonna in einem von der Pompadour bestellten Bilde der hl. Familie vorgestellt, und da Ludwig XV. außer der Kopie auch Verlangen trug, das Original zu besitzen, erfolgte dessen Beförderung in den Hirschpark.

Auch Damen der Bühne sollen dem Künstler willig Modell gestanden haben. So soll die Schauspielerin Favart ihm als Vorbild zu seinen Hirtinnen gedient haben, während die Deschamps ihm die Gestalten seiner Göttinnen lieferte. Auch die Pompadour, deren Schützling er war, hat er öfter gemalt; sie sah in ihm aber nicht nur den Verherrlicher ihrer Schönheit, sondern verehrte in ihm auch den Lehrer und Freund, sowie den klugen und geistreichen Berater bei der Verwirklichung ihrer künstlerischen Pläne.

Zu den bevorzugten Malern der Zeit gehörte auch *C. A. van Loo*

(1705—1765), den wir bereits als einen der privilegierten Maler des Hofes und der vornehmen Gesellschaft kennen gelernt haben.

Unter den Bildnismalern ist noch besonders *F. Drouais* hervorzuheben, dessen geschickter Pinsel es vorzüglich verstand, den Liebreiz zarter Frauenschönheiten wiederzugeben. Eines seiner besten weiblichen Porträts ist das der Schauspielerin Duthé, welche der Künstler gerade so auf die Leinwand fixierte, wie sie uns die zeitgenössischen Chronisten schildern. Die Gestalt zeigt jene weiche Geschmeidigkeit, das Gesicht jene köstliche Frische und jenen engelhaften Ausdruck, unter dessen Maske sie die feinen Fäden ihrer Liebesintrigen so geschickt zu spinnen verstand und Männer wie den Herzog von Chartres und den Grafen von Artois in ihre Netze zu locken wußte.

Einer der größten Porträtisten jedoch, nicht nur des 18. Jahrhunderts, sondern aller Zeiten, ist *La Tour.* Besonders als Pastellmaler steht er unübertroffen da. Zwei hervorragende Eigenschaften erkennt man an all seinen Bildnissen: die feine Charakterisierung und die große Schärfe der Beobachtung. Hier ist keine Spur von Konvention; er gibt seine Modelle wieder mit all ihren äußeren Vorzügen und Fehlern, gleichsam mit der Treue eines photographischen Apparates, von dem er sich aber dadurch unterscheidet, daß er mit sicherem Blicke auch das Seelen- und Gefühlsleben der darzustellenden Personen zu erfassen und mit geschickter Hand wiederzugeben versteht.

La Tour war außerordentlich produktiv und seine Werke finden sich in den öffentlichen und privaten Galerien ganz Europas zerstreut; seine Vaterstadt St. Quentin allein besitzt ca. hundert Porträts von seiner Hand.

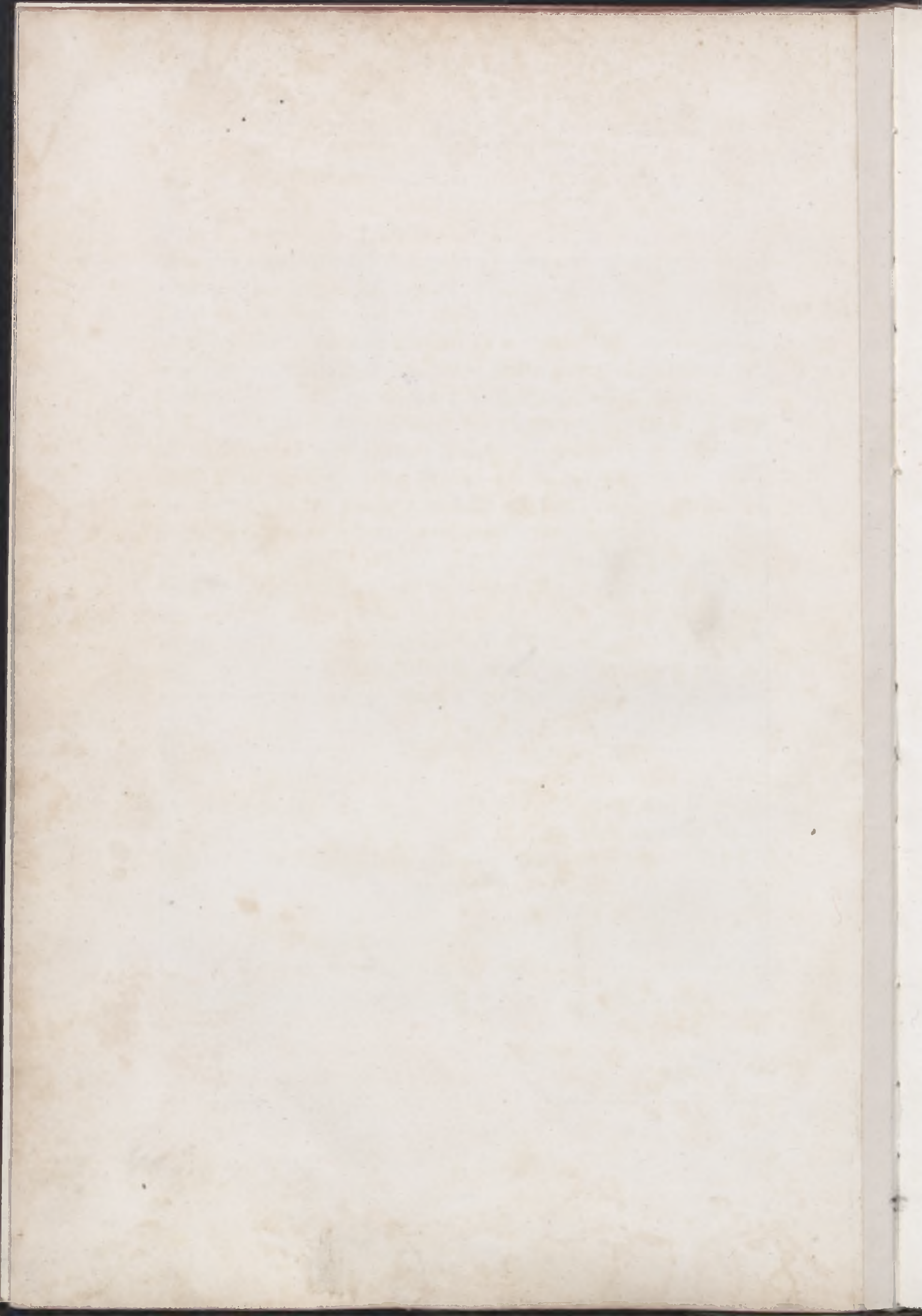
Besonders treffend haben E. und J. de Goncourt die Kunst La Tours geschildert, indem sie sagen: »Man verweile nur einen Augenblick bei den Porträts der Zeit, bei den Malereien, den Pastells von La Tour: in diesen Frauenköpfen, auf diesen Gesichtern spiegelt sich eine lebhafte Intelligenz. Die Stirne erscheint nachdenklich. Der Schatten einer Lektüre oder der Hauch eines Gedankens berührt sie, indem er darüber hinweggleitet. Das Auge folgt einem mit dem Blick sowohl als mit den Gedanken. Der Mund ist fein,



Louvre

JEAN HONORÉ FRAGONARD

DAMENBILDNIS



die Lippen sind schmal. In all diesen Physiognomien ist die Entschlossenheit, der Blitz eines männlichen Gedankens zu lesen, eine Tiefe selbst in der Laune, ein unbestimmtes Etwas, welches denkt und durchdringt, jene Mischung eines Staatsmannes und einer politischen Frau, die sich sogar in den Zügen der Schauspielerin Sylvia vorfindet. Wenn man diese Gesichter studiert, die umso ernster werden, je mehr man sie ansieht, entdeckt man einen unter der Anmut verborgenen festen, entschlossenen Charakter; das Durchdringende, die Kaltblütigkeit, die geistreiche Energie, die Macht und das Beharrungsvermögen des Frauenwillens, welche diese Bildnisse uns halb verdecken, werden sichtbar; die Lebenserfahrung, die Kenntnis aller Lehren des Lebens treten zu Tage unter einem fröhlichen Äußeren, und das Lächeln erscheint auf den Lippen wie die Feinheit des gesunden Menschenverstandes und eine Drohung des Geistes.«

Unter den galanten Frauenmalern des 18. Jahrhunderts ist dann noch der Vollständigkeit halber zu nennen: *P. A. Baudouin* (1723 bis 1769), welcher in der Mehrzahl seiner Schöpfungen der in dem Zeitgeiste begründeten Frivolität huldigt, sonst aber ein außerordentlich feiner und in technischer Beziehung raffinierter Künstler ist.

Etwas ernsterer Natur sind die Werke *J. B. Leprinces* (1733—1781), eines Schülers Bouchers, der aber, besonders was die Wahl seiner Sujets betrifft, gar nicht oder doch nur wenig unter dem Einflusse seines Meisters steht.

Ein anderer Schüler Bouchers ist *Jean Honoré Fragonard* (1732 bis 1806). Er gehört zu den unbestrittensten Meistern der französischen Schule des 18. Jahrhunderts. Als er den akademischen Rompreis errungen hatte, riet ihm sein Meister, dessen Lieblingsschüler er war, während seines Aufenthaltes in Italien ja recht fleißig die Werke Michel Angelos zu studieren, um an deren Größe das eigene Genie heranzubilden. So sehr man sich nun über diesen Rat aus dem Munde Bouchers wundern muß, umsoweniger wird man wohl erstaunt sein, daß der Schüler den gutgemeinten Wink nicht befolgte, und auch in unmittelbarster Nähe der unsterblichen Meisterwerke der italienischen Renaissance der feine, zarte und geistreiche Fran-

zose des 18. Jahrhunderts blieb, und dies sicherlich weder zu seinem eigenen Schaden, noch zum Schaden der Kunst, die so einen Ko-



Imprint W. A. Mansell u. Co., London.

Fig. 248.
Jean Honoré Fragonard, Die Liebesquelle. *London, Wallace Collection.*

pisten weniger und eine künstlerische Individualität mehr zu verzeichnen hat.

Die galanten Malereien Fragonards, die durch so viele reizende

Frauengestalten belebt sind, erfreuen durch ihren frischen, im besten Sinne des Wortes dekorativen Zug, der das Hauptmerkmal seiner so lebendigen, persönlichen und originellen Kunst ausmacht. Er ist der eigentliche Boudoirmaler jener Welt, in der man sich nicht langweilte, und seine Kompositionen sind dementsprechend wohl oft von einer zu großen Sinnlichkeit und seine Sujets von einer gar zu unzweideutigen Frivolität inspiriert. Aber abgesehen von dieser moralischen Wertung kann man seinen Werken vom rein künstlerischen Standpunkte die Bewunderung nicht versagen, die einer solch köstlichen Virtuosität in der Zeichnung, einem solch exquisiten Reize des Kolorits und einer solch geistvollen Verve, mit denen er seine Darstellungen zu beleben versteht, unbedingt gebührt.

In jener Zeit höfischer Sittenverderbnis und ungezügelter Frivolität entstand in *Chardin* (1698—1779), wie bereits früher angedeutet, ein Künstler von seltener Sittenreinheit und größter Ehrlichkeit, der sein ganzes Talent in den Dienst der Verherrlichung des weiblichen Mittelstandes, der tugendhaften und arbeitsamen Bürgersfrau, stellte. Er wählte die einfachsten Sujets und verstand es durch die naturgetreue Beobachtung, die Wahrheit der Zeichnung und die Feinheit des Kolorits, die Darstellung jener harmlosen Szenen kleinbürgerlichen Lebens zu Kunstwerken ersten Ranges zu erheben, die einen Vergleich mit den Leistungen der besten niederländischen Kleinmaler wohl auszuhalten vermögen. In seinen bürgerlichen Interieurs, die er mit den Gestalten arbeitsamer Hausfrauen und züchtiger Töchter belebt, weiß er eine Fülle eigenartiger Lichteffekte zur Geltung zu bringen, die in der französischen Kunst unerreicht dastehen.

Ebenso wie Chardin suchte auch *Greuze* (1725—1805) mit Vorliebe seine Stoffe dem bürgerlichen Leben zu entnehmen, doch ist, außer der gemeinsamen Quelle, aus der sie schöpften, sonst kaum ein zweiter Berührungspunkt zwischen beiden Künstlern nachzuweisen. Während die Gemälde Chardins Gesundheit, Kraft und Wahrheit atmen, sind die Sittenbilder Greuzes nicht frei von einer etwas süßlichen Sentimentalität, und die Einfachheit und Naivität seiner Figuren erscheinen etwas zu gesucht, um wahr zu sein. Die edlen Gefühle,

die er zum Ausdruck bringt, scheinen mehr auf den Gesichtern als in den Herzen seiner Gestalten zu wohnen und kommen nicht über eine gewisse Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit hinweg. Sein Be-



Fig. 249.
J. B. Chardin, Pourvoyeuse. *Louvre.*

streben ging dahin, wie Diderot sagte, »die Tugend liebenswürdig zu machen«, und er wurde daher vielfach als ein »Veredler der Sitten« gepriesen, welches Verdienst ihm ja auch durchaus nicht ab-

zustreiten ist, da er nicht wenig dazu beitrug, das innere und äußere Leben der Frauen für eine größere Einfachheit empfänglich zu machen. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß die Übersättigung



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 250.

J. B. Greuze, Bildnis eines jungen Mädchens. *Berlin, K. Gemäldegalerie.*

der damaligen Gesellschaft nicht unwesentliche Dienste bei der Verbreitung seiner Moraltendenzen leistete.

Greuze hat viele Frauengestalten geschaffen, die aber fast alle einen und denselben Typus aufweisen; es ist dies eine hübsche, frische, etwas sentimental angehauchte Blondine mit eleganten, aber



Fig. 251.
J. B. Greuze, Der zerbrochene Krug. *Louvre.*

etwas gedrungenen Formen. An ihrem entblößten Halse ist ein leichter Ansatz von Kropfbildung unverkennbar. Es scheint, daß seine Gemahlin, die hübsche Mademoiselle Babuti, die ihren Mann später so unglücklich machte, zu seinen bedeutendsten Werken Modell gestanden hat.



Fig. 252.
Antoine Pesne, Mädchen mit Strohhut. *München, A. Pinakothek.*

Antoine Pesne, der als königlich preußischer Hofmaler und Akademiedirektor im Jahre 1743 (?) in Berlin starb, zeichnete sich durch ein schönes Kolorit und eine gute, sichere Charakterisierung aus. Er hat mehrere reizende Frauenbildnisse hinterlassen,

von denen einige im Besitz der Museen von Dresden und München sind.

An der Grenze des 18. Jahrhunderts finden wir noch eine ganze Reihe ausgezeichneter Künstler, welche die Darstellung der Frau zum vornehmsten Gegenstand ihrer Tätigkeit gemacht haben. Da ihr Wirken jedoch zum großen Teile dem 19. Jahrhundert angehört, können wir uns hier füglich auf eine bloße Aufzählung ihrer Namen beschränken. Es sind dies: David, Prud'hon, Girodet, Girault, Regnault, Isabey u. a.

Das 18. Jahrhundert, welches mit Recht als das goldene Zeitalter der Gravüre bezeichnet werden kann, hat in Frankreich eine glänzende Schar von Künstlern hervorgebracht, die sich in ihren einzelnen Blättern, in den Illustrationen umfangreicher Prachtwerke, in Entwürfen zu Speisezetteln, Theateranzeigen, Modejournalen u. s. w. als geistreiche Interpreten weiblicher Anmut und Eleganz bekunden.

Wir müssen uns darauf beschränken, nur die Bedeutendsten hier aufzuzählen, da bei der Fülle des Materials ein näheres Eingehen auf ihre Leistungen im Rahmen dieses Werkes unmöglich erscheint.

Zu den geistreichsten Produkten dieses Kunstzweiges sind namentlich *Binets* Stiche zu den Werken Restif de la Bretonnes, und zwar zu »Les Oeuvres« und den noch berühmteren »Contemporaines« zu rechnen. Letztere bieten eine unerschöpfliche Fundgrube für die Sittengeschichte jener Zeit.

Von unschätzbarem Werte für das Studium der weiblichen Tracht ist das »Journal des Modes«, dessen Jahrgang 1792 sehr interessante Zeichnungen von *Defraine*, gestochen von *Duhamel* aufweist. Wir können in denselben hauptsächlich die phantastischen, barettartigen Kopfbedeckungen und die sackartigen Riesenmuffe der Damen bewundern.

Einen pikanten Zeichner lernen wir auch in *Duplessis-Berteaux* kennen, der die amüsanten »Contes et nouvelles en vers« (1778) illustriert hat. In demselben Geiste sind auch die Vignetten und Illustrationen *Queverdos* zur »L'âge heureux des plaisirs« (1787) gehalten.

In *Rambergs* in einfacher Strichmanier gehaltenen Radierungen

zu Lafontaines Erzählungen lernen wir einen naiv-schalkhaften Künstler eigenster Art kennen.

Als weitere Hauptrepräsentanten dieses Kunstzweiges, der ganz bedeutend zur Verbreitung weiblicher Eleganz und zur Verherrlichung weiblicher Schönheit beitrug, können gelten: Saint-Aubin, Portail, Nicolas Lavreince, Cochin, Gravelot, Aubert, Eisen, Moreau le Jeune und Dupuis.

Auch die französische Plastik hat einige hervorragende Schilderer weiblicher Schönheit aufzuweisen, wobei von vornherein bemerkt sein mag, daß deren Arbeiten im allgemeinen bedeutend über dem Niveau der zeitgenössischen italienischen oder anderer auswärtiger Künstler stehen.

Jean Baptiste Pigalle (1745—1785), ein Schüler Coysevox', hat sich trotz mancher, auf Konto des herrschenden Zeitgeistes zu setzenden

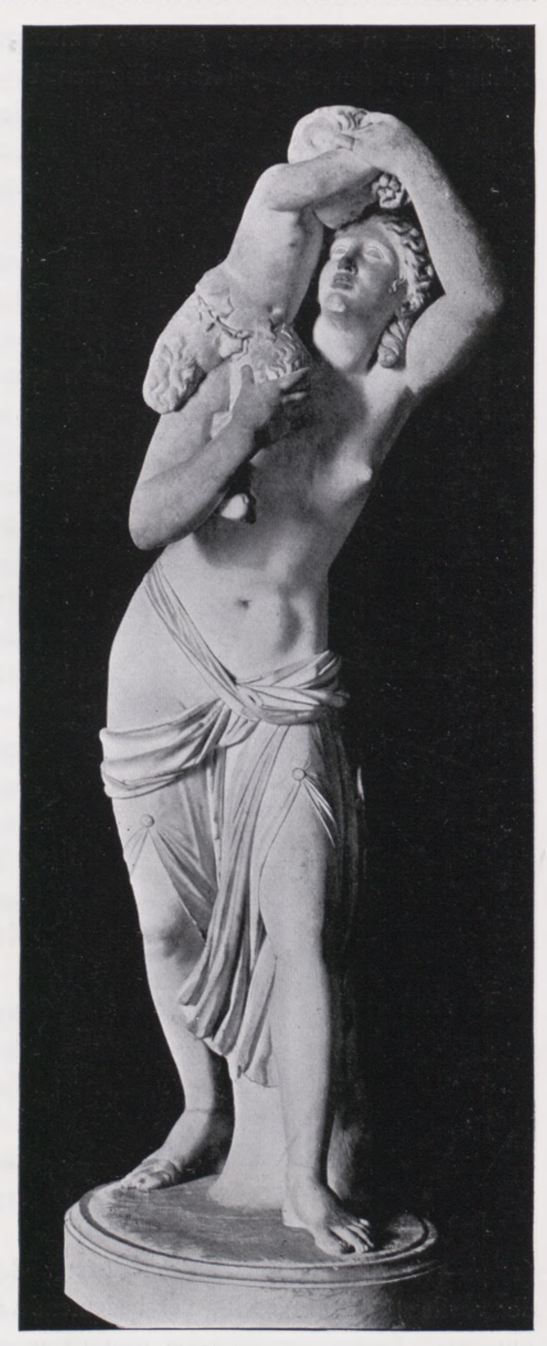


Fig. 253. M. Clodion, Bacchantin. *Louvre.*

Übertreibungen noch eine gewisse wohltuende Natürlichkeit in der Haltung und Bewegung seiner Figuren bewahrt. Seine weiblichen Gestalten sind formschöne Geschöpfe von echt französischer Grazie und Anmut.

Auch *Clodion* und *Falconnet* haben in der Darstellung weiblicher Schönheit Vorzügliches geleistet und ihre Werke gehören noch immer zu den Perlen öffentlicher und privater Sammlungen. Von den reizenden Schöpfungen Clodions seien hier nur erwähnt: »Faun und Bacchantin« (Kollektion Dutuit), ferner eine Terracottagruppe und eine ebensolche Statuette aus der Sammlung Jacques Doucet, außer den bekannten, in öffentlichen Museen befindlichen Werken des Künstlers.

Eine der anmutigsten weiblichen Figuren, die wir dem geschickten Meißel Falconnets zu verdanken haben, ist »Venus den Amor säugend« (Wallace-Museum).

Fig. 254.
Jean Antoine Houdon, Diana. *Louvre.*

Jean Antoine Houdon (1740—1828), der unsterbliche Meister der »Nackten Diana« und der »Frileuse«, ist unstreitig der bedeutendste Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Er findet endlich die große statuarische Einfachheit wieder,

durch welche seine Gestalten eine so tiefe Wirkung erzielen. In seinen weiblichen Figuren weiß er mit edler, klassischer Ruhe und tadelloser Formenschönheit eine Innigkeit des Ausdrucks und zarte Anmut zu verbinden, wie man sie sonst nur in den Werken der Antike und in denen der großen Renaissancekünstler findet.

Er hat mehrere vorzügliche weibliche Porträtbüsten geschaffen, die sich durch eine ebenso ausdrucksvolle wie geistreiche Auffassung auszeichnen. Wir erinnern nur an die herrliche Büste der berühmten Schauspielerin Sophie Arnould und diejenige der Comtesse de Sabran (Potsdam, Neues Palais), einer zum Hofstaat des kunstliebenden und feinsinnigen Prinzen Heinrich von Preußen gehörenden französischen Aristokratin. Diese Büste zeigt uns eine Dame in fortgeschrittenem Lebensalter von einer Feinheit des Ausdruckes und einer Lebhaftigkeit der Züge, die unübertroffen sind. Man hat unbedingt den Eindruck, als habe der Künstler die Gräfin in anregendem Gespräche mit einem Hofkavalier überrascht, und den Moment festgehalten, wo sie im Begriffe steht, ihrem Partner auf eine vielleicht etwas indiskrete Frage eine ebenso passende als geistreiche Antwort zu erteilen.

Von nicht geringerem künstlerischen Werte sind die im Wallace-Museum befindlichen Büsten der Madame Victoire de France und die der pikant geistreichen Madame de Serilly. Auch die Terracottabüsten der Frau und Tochter des Künstlers (Kollektion J. Doucet) geben uns ein treffendes Bild seiner eigenartigen und lebendigen Auffassungsgabe.

Couston und Pajou zählen ebenfalls zu den beliebtesten Darstellern weiblicher Schönheit. Im Louvre befindet sich ein interessantes Bild von Caïns, welches uns Pajou zeigt, wie er im Begriffe ist, die Büste der Madame Dubarry zu modellieren. (Fig. 240.)

Italien.

Die Verflauung und Verflachung der italienischen Kunst hatte sich bereits im 17. Jahrhundert vorbereitet und gegen die immer weiter sich ausbreitende Dekadenz konnte auch die im Jahre 1709 vom

Papste Klemens XI. in Bologna gegründete Akademie nichts ausrichten, obschon das Haupt dieser Schule, *Carlo Cignani* (1628 bis 1719), ein durch schwungvolle Zeichnung und lebhafte Farbengebung ausgezeichneter und weit über das Mittelmaß hinausragender Künstler war.

Die Malerei bewegte sich immer mehr in der bereits durch Pietro da Cortona, im Anschluß an die Barockkunst und hauptsächlich zum Schmuck der Innenräume begründeten dekorativen Richtung.

Auf diesem Gebiete, der spezifisch barocken »Schmuckmalerei«, wurde zwar viel Hervorragendes geleistet, doch hatte die Malerei, indem sie sich der Baukunst unterordnete und sich deren Zwecken anpassen mußte, ihre selbständige Bedeutung und damit auch ihren inneren Gehalt verloren.

Die vielen Frauengestalten, denen wir in den farbenfreudigen Werken dieser Barockkünstler begegnen, haben keine eigene Existenzberechtigung mehr, sondern leben nur noch im Zusammenhang mit einem Ganzen, dem sie ihr Dasein verdanken.

Nur von einem italienischen Künstler jener Zeit kann man sagen, daß er, außer der reich gestaltenden Phantasie und dem großen technischen Können, Eigenschaften, die ja fast allen bedeutenderen Schmuckmalern jener Periode gemeinsam waren, auch noch jene vertiefte geistige Auffassung besaß, die allein den Werken der Kunst ein individuelles Gepräge zu verleihen mag, und sie über die Wandlungen der Mode und den Geschmack der Zeit hinaushebt. Es ist dies der Venezianer *Giambattista Tiepolo* (1696—1770), der die glänzende künstlerische Tradition seiner Vaterstadt noch einmal mit großem Erfolge aufleben läßt, und die von Tizian begründete Farbenkunst mit vollendeter Meisterschaft in seinen Werken zur Geltung bringt.

Tiepolo ist ein Barockkünstler durch und durch, und der Geist, der die Architektur jener Epoche erfüllt, weht uns auch in unverfälschter Reinheit aus seinen Gemälden entgegen, ohne daß bei ihm jedoch von einer bedingungslosen Unterordnung unter die Baukunst die Rede sein könnte. Seine originelle, von Geist und Temperament sprühende Auffassung bewahrt ihm, im Gegenteil, eine große

Selbständigkeit, und seine herrlichen Kompositionen zeigen eine kühne, schwungvolle Gestaltungsgabe, die sich aber von dem



Fig. 255.
Giov. Battista Tiepolo, Die hl. Katharina von Siena. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

hohlen Pathos, das sich in den Gemälden so mancher seiner Zeitgenossen breit macht, vollständig frei hält.

In der Auffassung hat er insofern dem herrschenden Zeitgeiste

Konzessionen machen müssen, als seine Madonnen und andere weibliche Heilige, die in seinen zahlreichen und schönen Altarbildern vorkommen, trotz ihrer inbrünstigen Frömmigkeit und schwärmerischen Ekstase einen Zug ins Sinnliche haben, der bei einem Andachtsbilde immer störend wirkt.

In seinen umfangreichen Wand- und Deckengemälden, so z. B. die im Schlosse von Würzburg, im Palazzo Labia in Venedig u. s. w., hat er der Darstellung der Frau einen hervorragenden Platz eingeräumt, und die üppigsinnlichen Gestalten, welche diese Werke mit ihrer überströmenden lebensfrohen Heiterkeit erfüllen, erscheinen uns wie das letzte Aufflackern jenes aphrodisischen Zuges, der die heidnischfrohe Zeit der Renaissance durchweht und so viele unsterbliche Meisterwerke geboren hat.

Die Plastik bewegte sich während des 18. Jahrhunderts in Italien vorwiegend in der von Bernini vorgezeichneten Richtung. Man schwelgte förmlich in einer Kunstübung, in welcher die seelische Vertiefung durch eine von theatralischem Pathos getragene Auffassung ersetzt und eine gewaltsame Beherrschung des Materials, die durch die kühnsten und unnatürlichsten Bewegungen und Gruppierungen bedingt war, als das höchste Ziel aller Kunst bezeichnet wurde.

Diese Übertreibungen und künstlerischen Irrungen, so bedauerlich sie auch vom rein ästhetischen Standpunkte sein mögen, haben wenigstens das Gute gehabt, daß sie die Handfertigkeit und technische Geschicklichkeit, wenn auch nicht vervollkommneten, so doch auf der früheren Höhe erhielten, was einer Zeit, der es an innerer Vertiefung und monumentaler Größe gebrach, nicht hoch genug angerechnet werden kann.

England.

Während sich in England merkwürdigerweise auch noch im 17. Jahrhundert keine selbständige nationale Kunst entwickeln konnte, und das ganze Kunstleben von dem Niederländer van Dyck und dessen Nachfolgern beherrscht wurde, wie bereits im 16. Holbein den ganzen

künstlerischen Bedarf des Inselreiches hatte decken müssen, tritt dieses im 18. Jahrhundert mit einem Schlage in die vorderste Reihe der kunstübenden Völker.

Das Geburtsjahr der englischen Kunst kann mit ziemlicher Sicher-



Fig. 256.
William Hogarth, Bildnis der Miß Fenton. *London, Nat. Gallery.*

heit in das erste Drittel des Jahrhunderts, um 1725, verlegt werden, als *William Hogarth* (1697—1764), der große Satiriker mit seinen, von echt britischem Humor durchtränkten Sittenbildern eine Kunst schuf, deren Eigenart tief im englischen Volksgeiste wurzelte.

In manchen seiner, mit großer Schärfe beobachteten und mit beißender Ironie gewürzten Darstellungen, so wie z. B. in den Bilderzyklen »Leben eines Wüstlings« und »Heirat nach der Mode«, nimmt die Frau einen großen Platz ein, dennoch kann Hogarth nicht als eigentlicher Frauenmaler gelten, da in seinen als Tendenzbilder zu bezeichnenden Werken der moralisierende Zweck obenan steht, und die weibliche Figur, wo sie erscheint, nur als Mittel zur Erreichung dieses Zieles aufzufassen ist. Dieses Urteil kann auch dadurch nicht entkräftet werden, daß der Künstler selbst gerade ein Frauenbild als sein Hauptwerk bezeichnet. Es ist dies das im Jahre 1759 entstandene Gemälde »Die trauernde Ghismonda«, welches sich in der Nationalgalerie in London befindet. Auch das ebendort befindliche Porträt der Miß Fenton kann als eine vorzügliche Leistung bezeichnet werden.

Erst gegen Ende der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sehen wir am englischen Kunsthimmel ein Dreigestirn aufgehen, das namentlich in der künstlerischen Verherrlichung der Frau Großartiges geleistet und den künstlerischen Ruhm Englands für alle Zeiten gesichert hat.

Es sind dies: Reynolds, Gainsborough und Romney.

Die Kunst *Joshua Reynolds'* (1723—1792) beruhte nicht auf unmittelbarer Naturbeobachtung, sondern kann als das Resultat eingehender und komplizierter Studien der Werke seiner Vorgänger bezeichnet werden. In Italien hatte er namentlich die großen Farbenkünstler Tizian und Correggio zum Gegenstand maltechnischer Forschungen gemacht und ihnen die Geheimnisse ihres zauberhaften Kolorits abzulauschen versucht. Auch die farbenfreudigen Niederländer Rubens und Rembrandt dienten ihm als Vorbilder, und er hat von ihnen manche Eigenschaften angenommen.

Obschon daher die Kunst Reynolds', streng genommen, als eine eklektische bezeichnet werden muß, da man ihr das Studium der alten Meister auf Schritt und Tritt anmerkt, und obschon sein Genius manchmal zu wenig spontan erscheint, so hat er dennoch genug aus Eigenem dazu gegeben, um seinen Werken das Gepräge persönlicher Eigenart zu verleihen. Der auf zarte Eleganz und vornehme Liebenswürdigkeit gestimmte Grundton der eigenen Persönlichkeit

dient den von außen übernommenen Einflüssen als Bindemittel, um sie zu einem Ganzen von unendlicher Harmonie zu vereinen. Nir-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 257.

Sir Joshua Reynolds, Nelly O'Brien. *London, Wallace Collection.*

gends tritt dies deutlicher hervor als in seinen weiblichen Bildnissen, und diese Eigenschaft, verbunden mit einer raffinierten Farbenkunst, hat ihm zu einem hohen Ansehen bei seinen Zeitgenossen verholfen.

Leider können die hervorragenden koloristischen Qualitäten des Künstlers kaum mehr gewürdigt werden, da die Farben seiner Bilder meist verblaßt sind. Von dem Wunsche beseelt, eine neue Maltechnik zu erfinden, hat er nicht nur die Malweise der großen Meister durch Anfertigung von Kopien zu studieren gesucht, er soll sogar so weit gegangen sein, daß er einige Werke von Tizian erwarb und dieselben vernichtete, um die einzelnen Farbenschichten genauer analysieren zu können. Er experimentierte und probierte bei jedem Bilde herum, hier eine neue Untermalung versuchend, dort eine neue Farbenmischung anwendend, ohne daß es ihm jedoch gelungen wäre, das ersehnte Ziel zu erreichen. Ja, das Resultat all dieser mühsamen Versuche war für ihn ein geradezu vernichtendes, indem manche seiner Werke schon zu seinen Lebzeiten ihr Kolorit vollständig verloren. Dies veranlaßte den geistreichen, aber manchmal recht boshaften Kritiker Horace Walpole zu sagen, daß man wohl daran tue, die Bilder Reynolds' in Jahresraten zu zahlen, solange nämlich noch etwas auf der Leinwand sei.

Die farbenkünstlerische Behandlung machte jedoch nicht allein den Wert seiner Schöpfungen aus; Reynolds war auch ein unvergleichlicher Zeichner, und in der Reinheit und Sicherheit der Kontur, in der geschmackvollen Anordnung seiner Kompositionen, in denen er jede Figur richtig zur Geltung zu bringen wußte, und in einer, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden, mit äußerster Geschicklichkeit behandelten Verwertung von Licht und Schatten, vermochte er eine Wirkung zu erreichen, die von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wurde.

Besonders in seinen weiblichen Porträts hat Reynolds die glänzendsten Proben seines künstlerischen Könnens abgelegt. Mit einer bis dahin unbekannten Meisterschaft verstand er es, die raffinierteste Eleganz mit höchster Einfachheit zu paaren, und den mysteriösen Zauber weiblicher Schönheit ebenso anmutig wie naturwahr darzustellen.

In dem Gesichtsausdruck seiner schönen und vornehmen Ladies weiß er die flüchtigen Regungen der Frauenseele widerzuspiegeln, das an tausend nichtigen Kleinigkeiten hängende und doch zu den größten Opfern der Liebe und der Pflicht fähige Frauenherz mit

unübertroffener Meisterschaft zu schildern. Dadurch verleiht er ihnen, bei aller Wahrung des rein Persönlichen, doch etwas Typisches, wodurch manches seiner Porträts als Schilderung einer ganzen Gesell-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 258.
Sir Joshua Reynolds, Lavinia Counteß Spencer. *London, Spencers Collection.*

schaft, einer ganzen Epoche erscheint und so eine höhere Bedeutung gewinnt.

Um sich dieser Tatsache voll bewußt zu werden, braucht man nur eines der weiblichen Bildnisse Reynolds' mit denjenigen irgend

eines zeitgenössischen französischen Malers zu vergleichen. Hier die liebenswürdigste Frivolität und graziöseste Koketterie, dort, trotz der etwas puritanischen Atmosphäre, eine unendliche Zartheit und sentimentale Schwärmerei. Zwei Gegensätze, wie sie in ein und derselben Epoche nicht schärfer gedacht werden können.

Dass Reynolds der Lieblingsmaler der vornehmen Gesellschaft war, kann nach dem Gesagten nicht wundernehmen, und sein Einfluß auf alle Fragen, welche das Gebiet der Kunst berühren, war ein ganz gewaltiger. Bei seiner großen Beliebtheit war es ihm natürlich nicht möglich, alle ihm erteilten Aufträge von Anfang bis zu Ende eigenhändig auszuführen, und er sah sich daher genötigt, wie dies vor ihm bereits van Dyck getan, eine größere Anzahl Schüler und Gehilfen zu beschäftigen. Dies brachte ihm seitens seiner Gegner manchen Vorwurf ein, und sein Atelier wurde oft mit einer Fabrik verglichen. Reynolds ließ sich aber dadurch nicht beirren; er stellte keineswegs in Abrede, daß er seine Bilder nicht allein male, und sagte mit echt englisch-geschäftsmäßigem Gleichmut: »Es gibt keinen Menschen, der jemals, mit alleiniger Hilfe seiner beiden Hände, sich ein Vermögen erworben hätte.«

Reynolds war aber nicht nur ein großer Maler, sondern auch, und hierin glich er wieder seinem großen Vorgänger van Dyck, ein Mann von feinster gesellschaftlicher Bildung und eleganten Manieren. Er frequentierte die auserlesensten Kreise der hohen englischen Aristokratie und wurde von den stolzen Lords als Gleicher unter Gleichen behandelt.

Die vielen Bildnisse vornehmer und schöner Frauen, die Reynolds geschaffen hat, auch nur aufzuzählen, würde uns zu weit führen, doch seien hier einige, die für seine Auffassung besonders charakteristisch erscheinen, erwähnt.

So das Porträt der Lady Barnefylde, eine der Perlen der berühmten Rothschildschen Sammlung. Die elegante Schöne ist so recht die Repräsentantin der aristokratischen Engländerin des 18. Jahrhunderts, die, nicht weniger genußsüchtig als ihre Schwestern des Kontinents, sich mit einem Scheine unnahbaren Puritanismus zu umgeben wußte, der ihrer etwas sentimentalen Schönheit sehr gut zu Gesichte stand. Die Haltung der Dame ist graziös, der lächelnde Ausdruck

des Gesichtes verführerisch. Die Falten des weißen Seidenkleides, das leuchtend aus dem dunklen landschaftlichen Hintergrunde hervortritt, umschmiegen die schlanke Gestalt und zeichnen in diskreter Weise die Linien und Formen des Körpers.

Nicht weniger anmutig ist das Bild »Das Mädchen mit dem Muffe« im Besitz des Marquis von Hertford. Hier zeigt uns der Künstler eine jugendliche Schöne in der ganzen Frische eines heiteren Wintertages, die vollen Wangen gerötet von der gesunden Bewegung in der freien Luft, vielleicht auch von einer angenehmen Erinnerung, die ihr ein liebliches Lächeln auf die Lippen zaubert. Die kleinen Händchen sind in dem großen Pelzmuff verborgen, der seine mollige Wärme auf den ganzen Körper ausstrahlt; im großen ganzen ein schönes Bild jugendlicher Anmut und Liebreizes. Die beiden hier reproduzierten Bildnisse, das der Nelly O'Brien und das der Counteß Spencer, gehören ebenfalls zu den besten Schöpfungen des Meisters.

In seinen allegorischen und mythologischen Kompositionen ist Reynolds weniger selbständig, da er hier zu sehr unter dem Einflusse seiner italienischen Vorbilder steht, deren Bannkreise er sich nicht zu entziehen vermag.

Von seinen Zeitgenossen zwar weniger vergöttert, Reynolds aber an künstlerischer Qualität und Selbständigkeit bei weitem übertreffend, erscheint dessen Rivale *Thomas Gainsborough* (1727—1788) als der größte Maler, den England im 18. Jahrhundert hervorgebracht. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die großen Verdienste zu erwähnen, die sich dieser Künstler um die Begründung der modernen Landschaftsmalerei erworben hat, da er für uns nur als Frauenmaler in Betracht kommt.

Auf dem Gebiete der Porträtkunst sind bei einem flüchtigen Vergleiche der Werke beider zeitgenössischen Künstler manche Ähnlichkeiten nicht zu verkennen, die aber doch mehr äußerlicher Natur sind und vor allem darauf zurückgeführt werden können, daß beide Maler, in demselben Milieu lebend, öfter dieselben Personen darzustellen hatten. Innerlich hat die Kunst beider keinerlei gemeinsame Berührungspunkte. Die Kunst Gainsboroughs beruht nicht wie diejenige Reynolds' auf einem mehr oder weniger wissenschaftlich auf-



Fig. 259.
Thomas Gainsborough, Bildnis der Mrs. Graham. *Edinburgh, Art Gallery.*



Fig. 260.
Thomas Gainsborough, Perdita (Mrs. Robinson). *London, Wallace Collection.*

gebauten Systeme, sondern auf einem genauen und liebevollen Naturstudium. Daher erscheinen auch die Werke dieses Meisters viel spontaner und als der Ausdruck einer durchaus persönlichen Kunst.

Während bei Reynolds das Porträt eine wohlabgewogene und reiflich überlegte Komposition darstellt, in der auch Nebensächliches eine gewisse Geltung erlangt, ist dasjenige Gainsboroughs vor allem ein Ebenbildnis, das in erster Linie die Wiedergabe der äußeren Ähnlichkeit und der individuellen Eigenschaften der darzustellenden Person erstrebt. Wahrheit und Aufrichtigkeit sind die beiden leitenden Gesichtspunkte seiner Kunst, und ohne sich auf die Lösung psychologischer Probleme einzulassen, gelingt es ihm, in seinen Porträts eine frappante Ähnlichkeit zu erzielen. Nicht nur in dem Ausdruck des Gesichtes sucht er die persönliche Eigenart seiner Modelle zu erfassen, sondern auch den Händen wies er die bereits von Leonardo da Vinci entdeckte Bedeutung für die Charakterisierung einer Persönlichkeit zu; das Nebensächliche wird hingegen als solches nur flüchtig behandelt, wodurch die Hauptsache an Bedeutung gewinnt.

Er kokettiert auch nicht, so wie Reynolds, mit einer gesuchten Kombination und einem geistreichen Spiel von Licht- und Schattenwirkungen, und vermeidet, in einem Wort, alles Gekünstelte, was der Wucht und der temperamentvollen Naturwahrheit seiner Auffassung hinderlich sein könnte.

Er liebt es, seine schönen Frauengestalten in eine herrliche Landschaft hineinzustellen, die schon an und für sich von hohem poetischen Reize ist und, im Einklang mit der dargestellten Person, ein Gesamtbild von wunderbarer Harmonie und ruhigem Zauber ergibt.

Gainsborough hat eine große Anzahl vorzüglicher Frauenbildnisse geschaffen, doch hat er nicht wie Reynolds sich der ungeteilten Gunst seiner schönen Klientinnen zu erfreuen gehabt, da er nicht wie jener über die gleiche höfische Glätte und Liebenswürdigkeit verfügte, sondern im Gegenteil wohl als ein etwas urwüchsiger und derber Geselle bezeichnet werden muß.

Charakteristisch in dieser Beziehung ist eine Begebenheit, die sich zutrug als er die berühmte und schöne Schauspielerin Mrs. Siddons malte. Die ausgezeichnete Tragödin verfügte über eine zwar edel geformte, aber etwas lang geratene Nase, und als die Wiedergabe

derselben dem Maler nicht auf den ersten Wurf gelingen wollte, rief er in seiner nicht gerade höflichen Manier unwillig aus: »Damn



Fig. 261.
Thomas Gainsborough, Bildnis der Mrs. Siddons. *London, Nat. Gallery.*

your nose, Madame, there 's no end of it . . .« Die Nase glückte ihm aber schließlich doch, und das Porträt der Künstlerin mit ihren ge-

puderten, kunstvoll getürmten Locken, auf denen ein Samthut von abenteuerlicher Größe schwebt, gilt mit Recht als eines der größten Meisterwerke Gainsboroughs und als eines der vorzüglichsten weiblichen Porträts überhaupt.

Der dritte im Bunde der großen englischen Frauenmaler dieser Epoche ist *George Romney*, ein ebenso graziöser als feinsinniger Künstler. Er hat außer einigen Szenen aus Shakespearischen Dramen fast nur weibliche Bildnisse gemalt. Die Farbenkunst beherrschte er mit großer Sicherheit, und sein glänzendes, lichtvolles Kolorit erinnert in mancher Beziehung an Veronese. — Die von ihm dargestellten Personen sind naturwahre Menschen, in deren Adern ein frisch pulsierendes Leben strömt, und deren geheimste Seelenregungen in den ausdrucksvollen Gesichtern zu lesen sind.

Seine weiblichen Gestalten haben nicht jene vornehme und prüde Unnahbarkeit, die denjenigen Reynolds' eigen ist; im Gegenteil, trotz einer gewissen manierierten Geziertheit ist in ihnen, wenn auch versteckt, eine fröhliche, sinnliche Lebenslust zu erkennen, die beim ersten zündenden Funken die Maske von sich wirft; Romney war aber nicht nur ein großer Frauenmaler, sondern auch ein großer Frauenverehrer. Namentlich war es die schöne Lady Hamilton, deren sinnbestrickende Reize er in einem seiner besten Bilder verewigt hat, die ihn in ihre Netze zu ziehen wußte und damit sein häusliches Glück untergrub.

Diese Frau, eine der abenteuerlichsten Erscheinungen des an Abenteuerinnen so reichen Jahrhunderts, war als natürliche Tochter einer Köchin aus der Grafschaft Chester geboren. Kaum den Kinderjahren entwachsen, trat sie in London in lebenden Bildern als Göttin der Schönheit auf und erregte durch ihre bezaubernde Anmut und Grazie allgemeine Bewunderung. Es fehlte ihr natürlich nicht an Verehrern, denen sie ihre launenhafte Gunst erwies, bis sie Lord Hamilton, der englische Gesandte am Hofe in Neapel, zu seiner rechtmäßigen Gattin machte. In Neapel gelang es ihr durch ihre berückende Schönheit und ihr einschmeichelndes Wesen das Zutrauen der Königin Karoline zu gewinnen und am Hofe und in der Gesellschaft eine hervorragende Rolle zu spielen. Nach dem Tode ihres Gemahls hatte sie, trotzdem sie bei jeder Gelegenheit die un-



Phot. F. Hanfstaengl, München.
Fig. 262.
George Romney, Dame mit einem Kinde. *London, Nat. Gallery.*

tröstliche Witwe zu spielen wußte, noch verschiedene Liebesabenteuer und starb, von Stufe zu Stufe sinkend, einsam und verlassen im Jahre 1815.

Das war die Frau, die in verhängnisvoller Weise auch in das Leben unseres Künstlers eingriff, und ihn Ehre und Pflicht vergessen

ließ, um sich zu ihrem willenlosen Sklaven zu machen. Als er dann, nach jahrelanger Trennung, von Alter und Krankheit gebrochen und von schmerzlicher Reue geplagt, sich der verlassenen Gattin erinnerte, fand er an ihr, die in Treue all die Zeit ausgeharrt, eine liebevolle Pflegerin und ergebene Gefährtin, deren einzige Sorge darin bestand, dem greisen Künstler und geliebten Gatten den letzten



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 263.
George Romney, Des Pfarrers Tochter. *London, Nat. Gallery.*

Lebensabend zu verschönen, so daß er mit Thomas Moore sagen konnte: »Nachdem ich die ganze Leere und Hohlheit des Beifalls und der Popularität an mir erfahren hatte, fand ich in meinem Heim etwas Besseres als die Welt mir geben oder nehmen konnte.«

Außer den drei vorgenannten großen Meistern, deren Frauenbildnisse den Vergleich mit den Werken der bedeutendsten Maler irgend einer Schule oder Epoche nicht zu scheuen haben, sind noch

einige andere Künstler zu erwähnen. Dieselben reichen zwar nicht an jene heran, haben aber auf dem Gebiete des weiblichen Porträtfaches immerhin Erfolge aufzuweisen, die ihre Erwähnung unerläßlich macht. Es sind dies: *George Engleheart*, *John Opie*, *Richard Cosway*, *Copley* und *Benjamin West*.

Die englische Skulptur des 18. Jahrhunderts hat keine hervorragenderen Vertreter zu verzeichnen. Sie machte die Evolution, die sich auf dem Kontinent, hauptsächlich unter italienischem Einflusse, vollzog, einfach mit, ohne in irgend welcher Weise ihre Eigenart zu betätigen.

Die Niederlande.

Während die niederländische Kunst sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts infolge des machtvollen Eingreifens Rubens' von dem italienischen Einfluß befreit hatte, und eine auf Naturstudium und volklicher Eigenart beruhende nationale Richtung eingeschlagen hatte, trat zu Ende desselben Jahrhunderts wieder ein Umschwung ein, der sie in den Bannkreis des »klassischen Idealismus« zog, dessen Hauptvertreter der Lütticher Maler *Gérard de Lairesse* und der Flame *Adriaen van der Werff* waren.

Ihre Werke tragen den Stempel der Zeit und unterscheiden sich nur wenig oder gar nicht von den italienischen Vorbildern.

In seinem 1716 in Amsterdam erschienenen »Groot schilderboek« lamentiert der gute Gérard de Lairesse über die Schwierigkeiten, mit denen das Malen der Frauenbildnisse verbunden ist. »Die Eigenliebe,« sagt er, »ist dem Menschen angeboren, besonders aber den Frauen; denn es gibt keine, die sich malen ließe, wenn sie sich nicht einer solchen Ehre würdig hielte, umsomehr da sie zumeist auf Ersuchen und Bitten irgend einer anderen Person gemalt werden. Das ist aber noch nicht alles; denn selbst wenn sie etliche Schönheit besitzen, begnügen sie sich nicht damit und wollen immer, daß man noch eine neue Anmut hinzufüge, und daß man ihre Reize im günstigsten Lichte zeige; wehe daher dem Maler, der ihren Erwartungen nicht in vollstem Maße entspricht!« Man sieht, daß es schon

damals schwer zu befriedigende Modelle gab und darin hat sich bis auf den heutigen Tag nicht viel geändert.

Über die Frauenschönheit äußert sich Lairesse folgendermaßen: »Die Schönheit eines nackten Frauenbildes besteht darin, daß erstlich die Gliedmaßen gut geformt sind, zweitens, daß sie eine schöne, freie und bequeme Bewegung haben und endlich eine gesunde und frische Farbe.«

Spanien.

Die spanische Kunst folgt noch eine Zeitlang den von den großen Meistern Velasquez und Murillo vorgezeichneten Wegen, verfiel dann aber bald dem sich fast überall breit machenden Manierismus, so daß zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Spanien von einer nationalen Richtung nicht mehr die Rede sein konnte.

Eine bemerkenswerte Ausnahme machte nur *Francisco de Goya* (1766—1828), dessen starkes und persönliches, aber unausgeglichenes Talent ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte sichert.

Als Schüler eines unbedeutenden Malers hat er in Saragossa den ersten künstlerischen Unterricht genossen und kam dann später nach Rom, wo er die Werke der großen Meister mit Erfolg studierte und sich namentlich eine solide Technik erwarb. Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er von Karl IV. zum Hofmaler ernannt, mußte aber Spanien infolge politischer Intrigen, in welche er verwickelt war, verlassen und nach Bordeaux flüchten, wo er im Jahre 1828 starb.

Seine Kunstweise zeichnet sich durch eine maßlose Leidenschaftlichkeit und ein ungezügeltes Temperament aus, weshalb seine Werke auch von sehr ungleichem Werte sind. Er arbeitete wie spielend, ohne Methode und ohne festen Plan, immer nur der Eingebung des Augenblickes folgend, den Kopf stets voll kühner Gedanken, origineller Entwürfe und geistreicher Einfälle, die er namentlich in seinen pikanten und manchmal von einer dämonischen Satire erfüllten Karikaturen mit großem Erfolge verwertete. Sein Kolorit ist wahr, kräftig und kühn; in den lichten Tönen erinnert er etwas an Tiepolo. Seine Faktur ist breit und flüchtig, aber immer sicher und fest. Er



Fig. 264.
Francisco Goya, Bildnis einer Dame. *Louvre.*

war der erste, vor Manet, der die großen Probleme von Licht und Bewegung in einer durchaus neuen Weise erfaßte.

Die Darstellung der Frau spielt in den Werken Goyas eine ziemlich bedeutende Rolle. Wir begegnen ihr in allen Lebensaltern und in jeder gesellschaftlichen Stellung: Die junge, frisch erblühte Mädchen-

knospe und die alte dürre, auf dem Besen reitende Hexe von abschreckender Häßlichkeit, die stolze spanische Königin und das einfache Weib aus dem Volke; er stellt sie alle dar, ohne zu wählen, und weiß einer jeden einen originellen, charakteristischen Zug zu verleihen.

Interessant für seine Manier ist auch die Behandlung eines und desselben Sujets in verschiedener Auffassung, so z. B. eines liegenden Mädchens, das er in ganz genau derselben Stellung einmal vollständig unverhüllt, das andere Mal mit einem leichten Gewande bekleidet, welches die Formen mehr andeutet als verbirgt, dargestellt hat.

Er pflückte die Blumen, wo und wie er sie fand, und band sie zu einem Strauße, unbekümmert ob neben der reinen, keuschen Lilie eine halbverwelkte, fette Sumpfblume stand; die Hauptsache war ihm die malerische Wirkung und die Befriedigung einer oft bizarren, allem Banalen abholden Künstlerlaune.

Deutschland.

Daß in einer Zeit, wo die Nachäffung französischen Wesens alle Gesellschaftsschichten, von den Fürstenhöfen bis herab in die kleinbürgerlichen Kreise der Städte, beherrschte, und wo französische Maler wie Antoine Pesne in Berlin und Charles Hutin in Dresden als Hofmaler und Akademiedirektoren wirkten, von einer selbständig nationalen Kunst keine Rede sein konnte, ist wohl ohne weiteres einleuchtend.

Eine trostlosere Zeit, wie die des 18. Jahrhunderts, hat die von den stolzen Höhen Dürerscher und Holbeinscher Kunst herabgestürzte deutsche Malerei denn auch wohl kaum jemals erlebt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts begann wieder ein Umschwung zum Bessern sich bemerkbar zu machen, indem man in der Rückkehr zur Antiken, deren Studium man sich ernstlich angelegen sein ließ, eine Wiederbelebung der Kunst erhoffte.

Von den wenigen Malern, die sich während dieser Zeit den fremden Einflüssen einigermaßen zu entziehen und eine gewisse Eigenart zu bewahren wußten, ist in erster Linie der Porträtmaler

Johann Kupetzky (1666—1740) zu nennen, der, obzwar ein geborener Ungar und lange Zeit in Italien tätig, doch der deutschen Schule zuzurechnen ist.

Seine Ehe mit der Tochter seines früheren Meisters Claus war

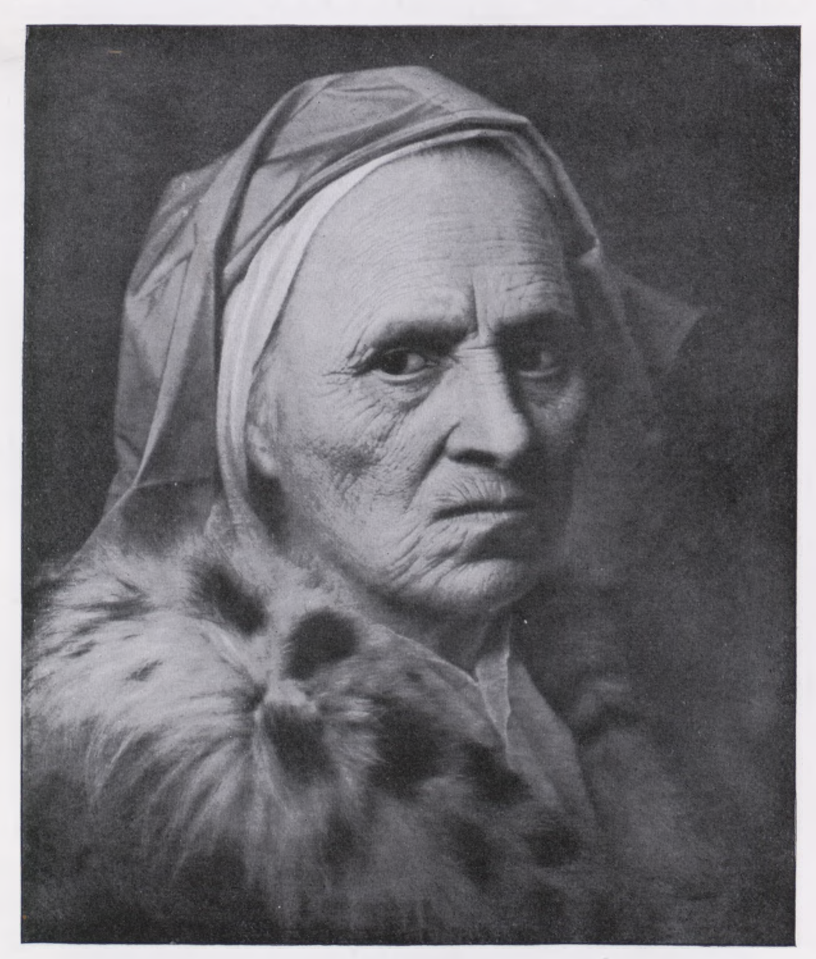


Fig. 265.
B. Denner, Eine alte Frau. *Wien, K. Gemäldegalerie.*

die denkbar unglücklichste, und der unordentliche Lebenswandel seiner Frau, sowie der frühe Tod des einzigen Sohnes haben auf die Gemütsverfassung des Künstlers einen äußerst ungünstigen Einfluß ausgeübt und ihm die letzten Jahre seines Lebens verbittert.

Die Zeichnung Kupetzkys ist von tadelloser Reinheit, sein Kolorit warm und reich, seine Pinselführung breit und sicher. Er hat mehrere



Fig. 266.
Daniel Chodowiecki, Studie.

vorzügliche Frauenbildnisse hinterlassen, so unter anderen das Bildnis einer Dame mit ihrem Sohne (Wien) und das Porträt seiner Tochter (Berlin).

Auch der Hamburger Künstler *Balthasar Denner* (1685—1749) hielt sich möglichst frei von jeglichem Manierismus französischer oder italienischer Provenienz und verstand es, wenigstens die äußere Erscheinung der Persönlichkeit mit großer Lebenswahrheit zu schildern. Er behandelte namentlich die Köpfe seiner Figuren mit einem



Fig. 267.
Daniel Chodowiecki, Studie.

liebevollen Eingehen auf alle Details und einer peinlichen Genauigkeit, die jedes Fältchen, jedes Härchen mit unendlicher Sorgfalt wiederzugeben suchte, wofür das in Wien befindliche Bildnis einer alten Frau ein treffliches Beispiel liefert.

Eine durchaus eigenartige Erscheinung in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts ist *Daniel Chodowiecki* (1726—1801). In Danzig als Sohn armer Eltern geboren, war er ursprünglich zum

Kaufmannsstande bestimmt. Aber von dem brennenden Wunsche beseelt, Maler zu werden, verwandte er seine Nächte auf die Vervollkommnung in der Zeichenkunst, und die so entstandenen Skizzen und Studien suchte er zu verwerten, um die traurige Lage seiner armen, verwitweten Mutter erträglicher zu gestalten. Sein ausdauernder Fleiß wurde später glänzend belohnt, und er brachte es sogar, als Nachfolger Rodes, zum Akademiedirektor in Berlin. Als Maler war er ziemlich unbedeutend, sein Kolorit hat weder Feuer noch Schmelz, hingegen erfreuen sich seine Zeichnungen einer allgemeinen Wertschätzung bis auf den heutigen Tag. Den Stoff zu denselben lieferten ihm hauptsächlich die Vorgänge aus dem bürgerlichen Leben, die er in ungeschminkter Wahrheit und Natürlichkeit mit echt deutscher Ehrlichkeit, aber auch Nüchternheit, zu schildern verstand. Diesen nichts weniger als welterschütternde Ereignisse darstellenden Blättern entströmt ein eigentümlicher Duft, wie er beim Öffnen jener großen, massiven Eichenschränke uns entgegenweht, in denen Familienreliquien, großgeblumte, halbverblaßte Seidenstoffe und Bänder aus Urgroßmutters- und Großmutterszeiten aufbewahrt werden.

Chodowieckis Studien haben, abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, und liefern uns namentlich kostbare Aufschlüsse über die weibliche Tracht, sowie über die häusliche Tätigkeit und das gesellige Leben der Frau jener Zeit.

Zu den bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen jener Zeit ist aber vor allen *Ant. Raphael Mengs* (1728—1779) zu rechnen, der in seinen Jugendarbeiten ein stark individuelles und dabei graziöses Talent verrät. Schon als sechzehnjähriger Jüngling hat er sich, namentlich durch seine Pastellbildnisse, die noch einigermaßen an die Traditionen des Rokoko anklingen, einen bedeutenden Ruf als Porträtmaler erworben, auch in der Darstellung holder Frauen leistete er ganz Vorzügliches, wie die in der Dresdener Galerie befindlichen Frauenporträts beweisen.

In seinen großen kirchlichen und mythologischen Kompositionen hat er zahlreiche Frauenfiguren von klassischer Schönheit, aber geringer Individualität geschaffen. Er entging nicht dem Schicksal

aller Klassizisten, die über dem Studium der alten Griechen die eigene Persönlichkeit vergaßen und so mußte auch bei ihm das edle und starke Feuer, das wir in seinen Erstlingswerken mit Recht



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 268.
Raphael Mengs, Damenbildnis. *Dresden, K. Gemäldegalerie.*

bewundern, unter dem kalten Hauch, der ihm aus dem Marmorgrabe der Antike entgegenströmte, endlich erlöschen.

Asmus Jakob Carstens (1754—1798) wird vielfach als der Reformator der deutschen Kunst gepriesen. Er war ein großer Zeichner,

dem namentlich bei seinen weiblichen Figuren ein gewisser welliger Linienzug wohl zu statten kommt, als Maler aber war er ohne jede Bedeutung, da seine koloristische Begabung und sein technisches Können außerordentlich gering waren. Er ist ein echter Klassizist,



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 269.
Anton Graff (?), Gräfin Potocka. *Berlin, K. Gemäldegalerie.*

dem die Reminiszenzen aus der Antike über alle Naturbeobachtungen gehen und dessen Schönheitsbegeisterung nicht die wirklich schöpferische Phantasie ersetzen konnte.

Anton Graff (1736—1813) war einer der geachtetsten Bildnismaler seiner Zeit. Die bedeutendsten Männer, wie Schiller, Lessing, Herder, Gellert und Gluck, rechneten es sich zur Ehre, von ihm ge-

malt zu werden. Ihm wird auch eines der reizendsten Frauenbildnisse, welche die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat, zugeschrieben. Es ist dies ein in der K. Gemäldegalerie in Berlin befindliches Pastellgemälde der Gräfin Potocka, der schönen Abenteuerin, deren Biographie sich wie ein spannender Roman liest, und



Fig. 270.
Joh. Gottfr. Schadow, Büste der Gräfin Lichtenau. *Berlin, Nationalgalerie.*

die es durch ihre ungewöhnliche Anmut und den Zauber ihrer Erscheinung von der bettelarmen Tochter eines griechischen Schuhflickers in Konstantinopel zur Gräfin Potocka und einer der gefeiertsten Schönheiten ihrer Zeit brachte.

Von *Wilhelm Böttner,* einem als Porträtmaler geschätzten Künstler, befindet sich ein Bildnis der großen Königin Luise im Schlosse Bellevue in Kassel.



Fig. 271.
Joh. Gottfried Schadow, Königin Luise und ihre Schwester Friederike.
Berlin, K. Schloß.

Daß das leichte pikante Genre der französischen Schule auch in Deutschland Anklang gefunden hatte, beweisen namentlich die Illustrationen zu den zeitgenössischen Almanachs, sowie die Gravüren, die als einzelne Blätter in den Handel kamen.

Zu dieser Kunstgattung zählen z. B. verschiedene Kompositionen

von *Friedrich Reinhold*, die von Heinrich Reinhold gestochen wurden, und in Prag im Verlag von Marco Brera erschienen.

Ähnliche Sujets hat auch *Schönau*, Hofmaler des Königs von Sachsen, mit Vorliebe dargestellt.

Von der deutschen *Bildnerei* des 18. Jahrhunderts läßt sich, besonders in bezug auf die plastische Darstellung der Frau, nicht viel sagen. In vielen Städten und an den meisten Fürstenhöfen waren fremde Künstler tätig, namentlich Italiener und Niederländer.

Als für uns von Interesse muß aber doch die von *Gottfried Schadow* geschaffene schöne Gruppe der Königin Luise als Kronprinzessin und ihrer Schwester Friederike, im Königl. Schloß in Berlin befindlich, erwähnt werden. Die beiden Gestalten der sich liebevoll umschlungen haltenden fürstlichen Jungfrauen sind von größtem Liebreiz und hoheitsvoller Anmut. In der Büste der Gräfin Lichtenau hat Schadow ein wirkliches Meisterwerk scharfer Naturbeobachtung und feiner Charakterisierung geschaffen.

Die Frau als Künstlerin.

Wir haben bereits gesehen, welch tiefgehenden Einfluß die Frau auf die Gestaltung von Kunst und Leben während des 18. Jahrhunderts genommen hat, und wie namentlich in Frankreich sowohl die kunstsinnigen Frauen auf dem Königsthron, wie auch die durch Schönheit, Geist und Geschmack gleich ausgezeichneten Favoritinnen in der Förderung der Kunst einander förmlich überboten.

Es erübrigt uns daher nur noch, der Frau auf dem Gebiete ihrer eigenen Kunsttätigkeit zu folgen, um das Bild ihrer mannigfachen künstlerischen Beziehungen zu vervollständigen.

Frankreich. Wenn die französische Kunst eine größere Anzahl von Jüngerinnen aufzuweisen hat und die direkte Anteilnahme der Frau an den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit in Frankreich größer ist als anderswo, so ist das vor allem dem Umstande zuzuschreiben, daß Paris bereits im 18. Jahrhundert zu jenem Sammelbecken künstlerischer Tätigkeit wurde, das alle übrigen Kunststätten, Bologna und Neapel mit inbegriffen, an Bedeutung weit übertraf.

Die Französin mit ihrem feinen, angeborenen Geschmack fand demnach in Paris ein Milieu, welches für die Entfaltung ihrer natürlichen Anlagen die günstigsten Vorbedingungen bot, und die verschiedenen Anregungen, das Bestreben einander in edlem Wettbewerbe zu überbieten, half den französischen Künstlerinnen zumeist über die Gefahr der Verflachung und des unselbständigen Dilettantismus hinweg und verlieh ihnen eine Tiefe der Auffassung und eine Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel, der wir unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von Malerinnen, deren Tätigkeit in den Anfang des Jahrhunderts fällt, sind zu nennen: *Lucrèce Catherine de la Ronde* und *Elisabeth Gauthier*, von denen einige Werke durch den Kupferstich vervielfältigt wurden. *Marie Catherine Hérault* ging später mit ihrem Manne L. Silvestre nach Dresden. Sodann *Geneviève Blanchot* und die Damen *Godefroy* und *Davin* (s. Guhl). *Marie Anne de Marron* (1725—1778) war lange Zeit nur wenig bekannt, obgleich Voltaire ihrem Talente großes Lob gespendet hatte; sie war auch gleichzeitig eine ausgezeichnete Schriftstellerin. Die Notre-Dame-Kirche zu Dijon besitzt eine »Empfängnis« von ihrer Hand. *Gabrielle Bertrand* (1737—1790) war eine geschickte Pastellmalerin und schuf namentlich Porträts und Heiligenbilder. Madame *Coster-Valleyer* (1744 bis 1818), die im Porträtfach und im Stilleben gleich Ausgezeichnetes leistete, war Mitglied der Akademie. Die Emailmalerin *Cadet*, von der ein vorzügliches Porträt des berühmten Staatsmannes Necker existiert, war Hofmalerin der Königin. Fräulein *S. Martin* (geb. 1752) war Mitglied der Akademie von St. Luc. *Marguerite Gérard* (geb. 1761) war die Lieblingsschülerin Fragonards, an dessen Werken sie vielfach beteiligt war; auch ihre selbständigen Arbeiten waren sehr geschätzt und wurden gut bezahlt.

Von den Frauen, Schwestern und Töchtern von Künstlern, die sich durch ihre Begabung auszeichneten, seien erwähnt: Die Gattin *Fragonards*, deren reizende Miniaturen allgemein Bewunderung erregten. *Pauline Gauffier*, Frau des Malers Gauffier und Schülerin von Drouais. Sie malte mehrere Porträts und Genrebilder, von denen einige von Bartolozzi gestochen sind. *Anna Greuze*, Tochter und Schülerin des berühmten J. B. Greuze, malte im Sinne ihres

Vaters Porträts und Sittenbilder. Die Gattin des Malers *Alexandre Roslin* war eine treffliche Pastellmalerin, sie wurde im Jahre 1770 zum Mitglied der Akademie erwählt. *Marie Thérèse Reboul*, Frau des Malers Vieu, erzielte mit ihren fein und duftig gemalten Blumen und Stilleben große Erfolge, sie wurde im Jahre 1757 in die französische Akademie aufgenommen und war auch Mitglied der Akademie von Rom.

Madame *Adèle Vincent* (A. Labille des Vertus, 1749—1803) war, nachdem sie zuerst unter Leitung ihres Vaters und ihres Gatten gearbeitet hatte, später Schülerin von Latour, bei dem sie sich in der Pastellmalerei ausbildete, in welchem Fach sie es, ebenso wie in der Ölmalerei, zu großer Vollendung brachte. Sie war Mitglied der Akademie und Hofmalerin und jedenfalls eine der begabtesten Künstlerinnen ihrer Zeit. Sogar ihre große Rivalin, Madame Vigée-Lebrun, wurde manchmal von ihr im Wettbewerb übertroffen. Sie war aber nicht nur eine große Künstlerin, sondern auch eine Frau von Charakter, was sie durch ihre unwandelbare Treue und Anhänglichkeit an das unglückliche französische Königshaus bewies.

Das größte Kontingent von Künstlerinnen haben die Ateliers von Regnault, David und Redouté geliefert, welche als eigentliche Mittelpunkte des künstlerischen Lebens der französischen Frauenwelt galten. Auch Fragonard hat, wie wir gesehen haben, manch tüchtige Künstlerin herangebildet, was bei dem liebenswürdigen und graziösen Talente dieses Meisters begreiflich ist.

In der zarten, etwas empfindsamen Weise Greuzes haben außer seiner Tochter und seiner Gattin *Anne Gabriele Babuty* noch gemalt: *Marie Geneviève Brossard de Beaulieu*, die zum Mitglied der Akademien von Paris und Rom ernannt wurde, ferner *Jeanne Elise Gabion*.

Von den zahlreichen Frauen, die berufsmäßig die Kupferstecherkunst betrieben haben, seien hier genannt: *Marguerite Leconte*, Mitglied der Akademien von Rom, Florenz und Bologna, *Geneviève Naugis*, die spätere Gattin Regnaults, und *Fanny Vernet*, die verschiedene Gemälde ihres berühmten Gatten Charles Vernet durch den Kupferstich vervielfältigte.

Als die hervorragendste und anerkannteste Vertreterin der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts verdient jedoch Madame *Vigée-*

Lebrun erwähnt zu werden. Die Künstlerin, die im Jahre 1755 als Tochter des bekannten Porträtmalers Lebrun geboren wurde, erlernte die Malkunst gleichsam spielend im väterlichen Hause und war bereits im Alter von 16 Jahren eine tüchtige Malerin.

Sie hat selbst ihren ganzen Lebenslauf und künstlerischen Werdegang in zwei Bänden (Souvenirs de Madame Vigée-Lebrun) beschrieben und veröffentlicht, und wer sich des näheren über diese geniale Frau unterrichten will, sei auf diese Selbstbiographie verwiesen, welche übrigens eine Fülle von interessantem Material über die Kunst und die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts enthält.

Wir haben die gottbegnadete Frau bereits als Malerin der unglücklichen Marie Antoinette kennen gelernt; außer der Königin selbst hat Madame Vigée-Lebrun fast alle übrigen Mitglieder der königlichen Familie gemalt. Von diesen Bildern sind die reizenden Porträts der Prinzessin Elisabeth besonders hervorzuheben, deren jugendliche Frische der Künstlerin bei ihrer leichten, flüchtigen und graziösen Malweise ein dankbares Vorbild lieferte.

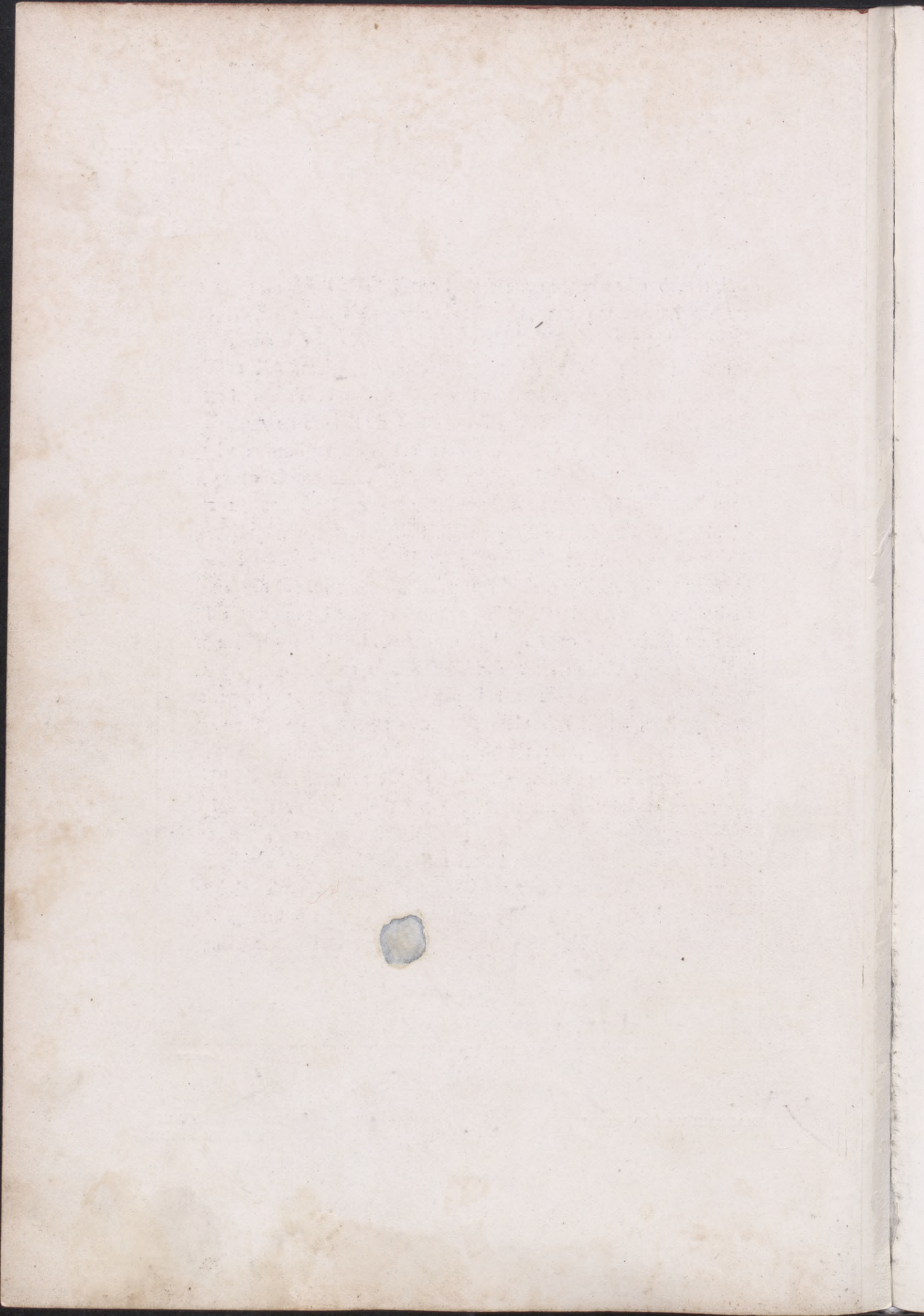
Auch für die übrigen europäischen Fürstenhöfe war die Vigée-Lebrun tätig, und in Turin, Rom und Neapel, in Wien, Berlin und St. Petersburg wurde sie mit großen Ehren empfangen und auf jede Weise ausgezeichnet. Nur Katharina II. konnte sich mit den Leistungen der französischen Künstlerin nicht einverstanden erklären, und in einem Briefe an Grimm drückt sie sich über die von Madame Vigée-Lebrun gemalten Porträts ihrer jugendlichen Enkelkinder Alexandrine und Helene in ihrer ebenso drastischen als originellen Art äußerst mißbilligend aus. Die Künstlerin selbst schreibt das Mißlingen dieses Bildes politischen Intrigen zu. Die begabte Malerin gehörte nicht nur der Pariser, sondern auch mehreren anderen Akademien an und malte in dem Zeitraum 1768—1842 nicht weniger als 700 Bilder, von denen ca. dreiviertel weibliche Bildnisse sind. Die Zahl der Selbstporträts beträgt ungefähr 16, von denen eines der reizendsten das im Louvre zu Paris befindliche ist, wo sie den Muff fast bis zum Gesicht gehoben hält und in entzückender Weise den Kontrast zwischen dem dunklen Pelzwerk und dem zarten jugendlichen Gesichtchen zur Geltung bringt; nicht minder interessant ist das Bild, wo sie sich mit ihrem im jugendlichen Alter be-



Louvre

MADAME VIGÉE-LEBRUN

DIE KÜNSTLERIN
MIT IHREM KINDE



findlichen Sohne, der sie fest umschlungen hält, dargestellt hat. Das Kind hat genau dieselben großen sprechenden Augen und den lebhaften Gesichtsausdruck der reizenden Mutter. Auch ein Selbst-



Fig. 272.
Madame Vigée-Lebrun, Selbstbildnis. *Uffizien.*

porträt, wo sie als Malerin mit Pinsel und Palette erscheint, einen breitrandigen Strohhut auf dem lieblichen Lockenköpfchen, kann als ein Probestück ihrer anmutigen Kunst bezeichnet werden.

Interessant ist das Urteil Goethes über eines ihrer Selbstbildnisse,

das sie für die berühmte Sammlung von Künstlerporträts in Florenz gemalt hat, und welches er mit einem eben dort befindlichen der Angelika Kauffmann vergleicht. »Da es,« sagt er, »für eine ihrer besten Arbeiten galt und noch gilt, so glauben wir unsere Leser von dem eigentlichen Gehalt ihrer Kunst sowohl, als von dem relativen Wert, den sie als Künstlerin behauptet, am genauesten zu unterrichten, wenn wir eben erwähntes Bild mit einem anderen von der Angelika Kauffmann, welches dieselbe nur ein paar Jahre früher auch für die florentinische Sammlung malte, vergleichen. Angelika hat einen wahreren Ton des Kolorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmutiger, das Ganze verrät einen schöneren Geist, einen richtigeren Geschmack. Das Werk der Lebrun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch geschminktes Kolorit, weißlicht, bläulicht, gerötet etc. Sie weiß sich zu putzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen ist alles niedlich angelegt und, man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt; aber das hübsche bacchische Gesicht mit geöffnetem Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, sieht, mit allzu offenbarer Absicht zu gefallen, sich nach dem Beschauer um, während die Hand den Pinsel zum Malen ansetzt. Vorzüge gegen Vorzüge gehalten, steht das Bild der Angelika mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten, gemütlichen Blick in Hinsicht auf Geist und Talent höher, wenn auch in Betracht dessen, was bloße Kunstfertigkeit ist, die Wage nicht entschieden zu seinen Gunsten sich neigen sollte.«

Madame Vigée-Lebrun selbst freute sich ungemein, daß ihr Bildnis neben das ihrer großen Kollegin kommen sollte, die sie ehrte und schätzte, und die sie in ihren »Souvenirs« eine Zierde des weiblichen Geschlechtes nennt.

Die gefeierte Künstlerin, die bis an ihren späten Lebensabend den Pinsel nicht ruhen ließ, starb im Jahre 1842, im Alter von beinahe 87 Jahren, während sie das Porträt ihrer Nichte malte.

Als Bildhauerin ist namentlich Mademoiselle *Collot* zu nennen, eine Schülerin Falconnets, die den Meister auf seinen Reisen nach Rußland begleitete und bei der Herstellung der Statue Peters d. Gr. behilflich war. Der Kopf dieser Statue soll ihr Werk sein. Sie hei-

ratete später den Sohn ihres Lehrers, einen Maler ohne hervorragendes Talent.

Auch die Stempelschneidekunst hat zwei Adeptinnen aufzuweisen: *Marie Anne de Saint-Urbain* und *Elise Lesueur*, die in diesem Fache ganz Anerkennenswertes leisteten.

Italien. Das Italien des 18. Jahrhunderts ist fast in allem verschieden von jenem, welches wir in der Zeit der Hoch- und Spätrenaissance gekannt und bewundert haben. Die Sorglosigkeit und Ungebundenheit der Sitten, die maßlose Vergnügungssucht, welche die Dekadenz des alten Rom charakterisierten, drücken auch dieser Epoche tiefsten künstlerischen Verfalles ihren Stempel auf.

Die Frau hat längst aufgehört, die Beschützerin und Förderin der Künste zu sein; in süßem Nichtstun oder in tändelndem Liebesgekose verbringt sie die Zeit, welche ihr die wichtigsten Toilettengeschäfte, das Schmücken und Zieren der eigenen Person noch übrig lassen.

Präsident de Brosse gibt uns in seinen zuverlässigen Reisebriefen eine lebendige Schilderung der Italienerin jener seltsamen und phantastischen Epoche. Die vornehmsten Damen scheuen sich nicht, sich mit ihrem Cicisbeo öffentlich zu zeigen, »so dicht aneinander geschmiegt, daß kein Faden zwischen ihnen Raum hätte«. Auch die Äbtissinnen, die sich mit Dolchstichen einen Liebhaber streitig machen; die Klöster, »in welchen die Nonnen eine ihre Schönheit zur Geltung bringende Kleidung tragen, mit einem zierlichen, reizenden Kopfputz, wohlverstanden: ein Gewand, das ihren Hals und ihre Schultern nicht mehr noch weniger freiläßt, als jenes der Komödiantinnen«, sind echte Produkte jener Zeit. Umso freudiger ist es zu begrüßen, daß die große Begabung für Kunstübungen jeder Art, die wir in so hervorragendem Maße bei den italienischen Frauen des 16. und 17. Jahrhunderts angetroffen haben, auch im 18. Jahrhundert eine ihrer schönsten Eigenschaften bildet, und die große Anzahl der Künstlerinnen, welche sich die Ausübung der Malerei, der Radierkunst u. s. w. zum Lebensberuf machten, liefern den besten Beweis für den Ernst, mit welchem eine weibliche Elite sich ihre soziale Selbständigkeit zu erringen wußte.

In Florenz waren verschiedene Malerinnen als Porträtistinnen

tätig, so unter anderen *Violante Beatrice Siries*, eine Schülerin Bouchers und Rigauds; ferner *Anna Boccherini* und *Anna Galeotti*. Die Radierkunst betrieben: *Livia Pisani*, *Violante Vanni* und *Theresa Mogalli*. Durch enkaustische Malereien hat sich gegen Ende des Jahrhunderts *Anna Parenti-Duclos* einen Namen gemacht.

Außer Florenz war auch besonders Rom eine der Hauptpflegestätten weiblicher Kunstübung. Hier finden wir eine ganze Reihe ausgezeichneter Künstlerinnen, unter denen sich namentlich die Schwestern *Tibaldi*, *Rosalba Maria Salviani* und *Catherina Cherubini* durch ihre Begabung hervortaten. Als Kupferstecherinnen haben sich einen Namen gemacht: *Catharina Zucchi* und *Laura Piranesi*; als Miniaturmalerinnen: die Schwestern *Bianca* und *Mathilda Festa* (Guhl).

Auch in den anderen italienischen Kunstzentren sind die Frauen mit Erfolg bestrebt, ihren künstlerischen Ruf aufrecht zu erhalten, doch kann sich vor allen Venedig rühmen, eine Künstlerin hervorgebracht zu haben, deren Begabung alle übrigen in den Schatten stellte, und die weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus sich unsterblichen Ruhm erworben und dem nimmer welkenden Lorbeer italienischer Kunst einen neuen Zweig hinzugefügt hat.

Es ist dies *Rosalba Carriera*, die im Jahre 1675 als Tochter wohlhabender Eltern in Venedig geboren wurde und schon in frühester Jugend ihre außerordentliche Begabung für die Malerei erkennen ließ. Ihr Vater, der selbst ein guter Zeichner war, gab dem strebsamen Töchterchen den ersten Unterricht. Doch als er sah, daß die Entwicklung ihres Talentes eines wirklichen, systematischen Unterrichtes bedurfte, vertraute er die kleine Rosalba dem als tüchtigen Pastellmaler bekannten Antonio Lazzari an, der sie in seiner Kunst unterrichtete. Spätere Lehrer von ihr waren dann auch noch der Cavaliere Diamantini und Antonio Balestra.

Ihr Ruhm im Auslande wurde hauptsächlich dadurch begründet, daß Friedrich IV. von Dänemark, während eines Aufenthaltes in Venedig, sein Bildnis von ihr malen ließ und ihr mehrere andere bedeutende Aufträge erteilte. Dieses Beispiel wurde von allen fürstlichen Persönlichkeiten befolgt, die Venedig besuchten, so daß die Rosalba sich bald in ganz Europa einer großen Wertschätzung erfreute. Sie machte große Reisen und wurde während ihres Aufent-

haltes in Frankreich im Jahre 1720 zum Mitglied der Akademie ernannt. In Deutschland besuchte sie verschiedene Fürstenhöfe und wurde überall mit großen Ehren empfangen.

Ihrer außerordentlichen Arbeitskraft wurde im Jahre 1747 ein Ziel gesetzt durch eine vollständige Erblindung, so daß sie die letzten zehn Jahre ihres arbeitsreichen Lebens in gezwungener Untätigkeit verbringen mußte. Dieses große Unglück vermochte jedoch die außerordentliche Willensstärke der edlen Frau nicht zu brechen, die auch während dieser Zeit ihren Freunden eine treue und kluge Beraterin und den Armen der Stadt eine großherzige Wohltäterin blieb.

Die Zahl ihrer Gemälde ist eine außerordentlich große; in Dresden allein sollen sich nicht weniger als 157 Porträts, sowie verschiedene allegorische Darstellungen von ihrer Hand befinden. In London, Florenz und im Louvre zu Paris kann man ebenfalls einige schöne Frauenbildnisse von ihr sehen. Besonders dasjenige des Louvre ist ein feines Pastellbild von außerordentlichem Reize in seiner lieblichen Einfachheit, die jeden Apparat vermeidet und in der Natürlichkeit der Pose, in der Lieblichkeit des Ausdruckes und in der Frische der jugendlichen Erscheinung die einzigen Mittel zur Erreichung der gewollten Wirkung sucht.

Man hat Rosalba öfter als die Erfinderin der Pastellmalerei bezeichnet, doch war diese Kunstweise, in der sie es allerdings zu einer vollendeten Meisterschaft gebracht hatte, schon lange vor ihr bekannt. Sie hat aber auch ohnedies Ruhmestitel genug, die ihr einen unvergänglichen Platz in der Geschichte der Malerei sichern.

Ihre bereits im Jahre 1737 gestorbene Schwester und Schülerin *Giovanna Carriera* war ebenfalls eine geschätzte Pastell- und Emailmalerin.

Von anderen venezianischen Künstlerinnen des Jahrhunderts sind noch zu nennen: *Maria Vittoria Cassana* († 1711), eine Schülerin ihres Bruders *Giovanni Agostino*. Sie malte mit großem Geschick Heiligenbilder, welche sie fast immer in Halbfigur darstellte. Außer ihr ist noch *Giulia Laura* zu erwähnen.

Als sehr geschätzte Bildnismalerin in Öl-, Aquarell- und Emailfarben ist die Florentinerin *Giovanna Fratellini* (1666—1731) zu nennen.

In Turin tat sich *Anna Metrana* hervor, die ebenfalls die Porträtkunst pflegte.

England. Es ist nur natürlich, daß die Frauen Englands für den Aufschwung der Kunst, der sich im 18. Jahrhundert vollzog, das regste Interesse hatten und nach Kräften dazu beitrugen, durch die Pflege der Kunst im häuslichen Kreise jenen Kontakt mit dem Volke herzustellen, der mehr als höfische Gunst den Bestand einer wirklich nationalen Kunst zu sichern im stande ist.

So sehen wir denn auch, daß die Zahl der kunstübenden Frauen eine verhältnismäßig ganz bedeutende ist, doch sind darunter, infolge der eigenartigen gesellschaftlichen Verhältnisse, nur wenig Berufskünstlerinnen.

Unter letzteren wären zu nennen: *Mary Benwell,* deren leichtes und graziöses Talent viel Bewunderung fand. Sie hat unter anderem ein vorzügliches Porträt der Prinzessin Charlotte gemalt, und auch ihr Bild »Der entwaffnete Amor« wurde ganz besonders gerühmt. Manche ihrer Werke wurden durch Stiche vervielfältigt. *Anna Lee* erwarb sich durch ihre naturwahren und flott gemalten Stilleben einen bedeutenden Ruf. Die Bildhauerin Mrs. *Damer*, die im Jahre 1758 geborene Tochter des Feldmarschalls Henry Seymour Convay, verzichtete auf Rang und Stellung, um sich ganz der Kunst widmen zu können.

Außer diesen ist noch zu erwähnen *Maria Cosway,* die Gattin des berühmten Miniaturisten, die als dessen Schülerin an ihren Meister heranreichte und zu den beliebtesten und gesuchtesten Porträtistinnen gehörte.

Die Niederlande. Obschon die Kunst in den Niederlanden im allgemeinen nicht mehr auf jener glänzenden Höhe stand, die ihr im 17. Jahrhundert den ersten Platz unter den kunstliebenden Völkern gesichert hatte, war doch die Freude und das Interesse an künstlerischer Betätigung keineswegs geschwunden, wofür die große Zahl der niederländischen Künstlerinnen wohl den besten Beweis liefert.

Wir wollen hier, nach Guhl, die bedeutendsten erwähnen: Im Porträt- und Historienfach zeichnete sich namentlich *Maria van Beyschoot* aus Gent aus. *Maria Verelst* aus Antwerpen ging später

nach England, wo sie sich einen Namen machte und im Jahre 1744 starb. *Henriette Wolters*, eine Miniaturmalerin aus Amsterdam und Schülerin ihres Vaters Theodor van Pee, erlangte eine solche Vollkommenheit im Malen von Miniaturporträts, daß der Zar Peter d. Gr., der sie wahrscheinlich bei Gelegenheit seines berühmten Inkognitos in Holland kennen gelernt hatte, ihr ein Gehalt von 6000 Gulden als Hofmalerin anbot. Da ihre Werke aber auch in der Heimat gut honoriert wurden, für einzelne Porträts erhielt sie 400 Gulden, nahm sie das Anerbieten des russischen Herrschers nicht an. Sie blieb in Holland, heiratete den Maler H. Wolters und starb im Jahre 1741. *Christine Chalon* war eine sehr geschickte Kupferstecherin und exzellierte auch in der Darstellung ländlicher Szenen in Gouache. *Karoline Scheffer*, Tochter und Schülerin des Malers Ary Lamme, heiratete den Maler J. B. Scheffer aus Mannheim, mit dem sie längere Zeit in Amsterdam und Rotterdam lebte. Nach dem im Jahre 1809 erfolgten Tode ihres Mannes ging sie mit ihren beiden Söhnen Ary und Henry nach Paris, um sie in der Malerei weiter ausbilden zu lassen, in der sie sich später einen so großen Namen machen sollten. Sie starb in Paris im Jahre 1839.

Als Landschaftsmalerinnen sind zu nennen: *Elisabeth Ryberg* aus Rotterdam, *Jakoba Ommegank* und *Alberta ten Oever* aus Groningen.

Als Blumenmalerinnen waren berühmt: *Anna Moriz* geb. Beygermanns, *Susanna Maria Nymegen* und *Cornelia van der Myen.*

Deutschland. Während die französischen Künstlerinnen die Ölmalerei und die Kupferstecherkunst bevorzugten, und sich in diesen beiden Kunstzweigen berufsmäßig und mit großem Erfolge betätigten, zeigten die deutschen Frauen mehr Vorliebe für die Miniatur- und Pastellmalerei, die zum großen Teile als Gelegenheitskünste dilettantenhaft betrieben wurden. Doch fehlte es auch nicht an Künstlerinnen, deren Leistungen weit über das Niveau eines bloßen Dilettantismus hinausgehen, und die es wohl verdienen, hier erwähnt zu werden.

Im Anfang des Jahrhunderts hat sich *Marianne Hayd*, die 1688 in Danzig geboren wurde, später aber nach Berlin kam, dort durch ihre Miniaturporträts eine geachtete Stellung in der Künstlerwelt zu

erringen verstanden. Im Jahre 1705 heiratete sie in Augsburg den Maler Christian Joseph Werner, und vervollkommnete sich in ihrer Kunst derart, daß sie als Hofmalerin nach Dresden berufen wurde, wo sie im Jahre 1753 starb.

Anna Rosina von Gask galt als eine geschätzte Porträtmalerin; das von ihr gemalte, in der Braunschweiger Galerie befindliche Bildnis der Signora di Branconi gibt uns eine köstliche Probe ihrer feinen, graziösen Kunst, die echt »XVIIIe siècle« ist.

Von der Künstlerfamilie *Lisiewski* haben sich nicht weniger als vier weibliche Mitglieder der Malerei gewidmet und große Erfolge zu verzeichnen gehabt. *Anna Rosina* (1716—1783) war wohl die bedeutendste von ihnen. Sie widmete sich als Schülerin ihres Vaters der Öl- und Pastellmalerei und erwarb sich einen solchen Ruf, daß sie im Jahre 1769 zum Mitglied der Akademie in Dresden ernannt wurde. *Frederika* (1772), Tochter des H. F. Reinhold Lisiewski, war eine geschätzte Porträtistin und wirkte noch bis zum Jahre 1838. Zwei Schwestern aus derselben Familie, Frau *Sax* und Frau *Anna Dorothea Therbousch* (1722), haben sich ebenfalls als Künstlerinnen ausgezeichnet. Letztere war Mitglied der Akademien von Paris und Bologna, sowie Hofmalerin des Königs von Preußen.

Auch die Töchter des Malers Ismael und Schwestern des berühmten *Raphael Mengs* haben sich in der Malerei hervorgetan. Die eine, Therese, spätere Frau *von Maron*, war eine geschätzte Email-, Miniatur- und Pastellmalerin. Die bedeutendste aber war Anna Maria, die den berühmten Bruder nach Rom begleitete, wo sie den Kupferstecher M. S. Carmona heiratete, dem sie sieben Kinder schenkte. Die Sorgen und Mühen der Hausfrau und Mutter vermochten sie aber nicht der Kunst ganz zu entziehen; sie vervollkommnete sich im Gegenteil derart, daß sie im Jahre 1790 zum Mitglied der Akademie in Madrid ernannt wurde.

Einen bescheidenen Platz in der Reihe kunstübender Frauen des 18. Jahrhunderts beansprucht auch *Justine Ayrer* aus Danzig, die Tante Chodowieckis, die dem genialen Neffen den ersten Zeichenunterricht erteilte.

Alle Frauen des Jahrhunderts aber, die sich der Kunst gewidmet, überragt sowohl durch ihre ausgezeichnete Begabung als ihre inter-

essante Persönlichkeit *Angelika Kauffmann*, die von ihrer großen Kollegin, Madame Vigée-Lebrun, als eine Zierde des weiblichen Geschlechtes bezeichnet wurde. Angelika wurde als Tochter des Malers



Phot. Verlagsanstalt F. Bruckmann, München.

Fig. 273.
A. R. von Gask, Bildnis der Signora di Branconi.
Braunschweig, Herzogl. Gemäldegalerie.

Johann Joseph Kauffmann 1741 oder 1742 in Schwarzenberg, im Bregenzer Wald, und nicht in Chur, wie man vielfach angenommen hat, geboren. An letzterem Orte hatte ihr Vater im Auftrage des

Bischofs ein Gemälde für die dortige Kirche auszuführen. Nach Fertigstellung dieser Arbeit begleitete sie die Eltern nach Mortegno in der Lombardei, sodann nach Como und Konstanz, wo der Vater für längere Zeit Beschäftigung fand.

Bereits in ihrem neunten Jahre zog sie die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, sowohl durch ihre auffallende musikalische Begabung, als auch durch das Talent, das sie für die Malerei zeigte. Unter der sorgfältigen Pflege ihrer Eltern und unter dem Eindruck der großartigen, sie umgebenden Natur entwickelte sich ihre künstlerische Veranlagung zur herrlichen Blüte.

Lange schwankte Angelika, ob sie die Musik oder die Malerei zum Lebensberufe wählen sollte, bis sie sich schließlich für letztere entschied. Sie besuchte nacheinander alle größeren Kunstzentren Italiens und erwarb sich durch das eifrige Studium der unsterblichen Meisterwerke der großen Renaissancekünstler eine erhebliche Sicherheit in der Beherrschung der technischen Hilfsmittel, die, vereint mit ihrer seelenvollen, etwas zur Melancholie und Schwärmerei neigenden Auffassung, ihren Werken einen bedeutenden Erfolg sicherte.

In Rom, wohin sie sich zweimal zu längerem Aufenthalte begab, trat sie mit Winckelmann in Verbindung, und der anregende Verkehr mit dem gelehrten und geistvollen Kunstforscher mag nicht ohne Einfluß auf das empfängliche Gemüt der Künstlerin geblieben sein. Während ihres zweiten Aufenthaltes in der ewigen Stadt hat sie ein Porträt Winckelmanns gezeichnet und eine eigenhändige Radierung danach angefertigt.

Von Rom kam sie dann nach Venedig; von dort aus ging sie, auf Anregung einer hohen englischen Aristokratin, nach London, woselbst man sie mit Ehren und Auszeichnungen überhäufte und mit lohnenden Aufträgen bedachte, wodurch ihr eine glänzende materielle Lage gewährleistet wurde. Die vornehmsten und reserviertesten Kreise öffneten sich ihr, und die ebenso schöne wie begabte Künstlerin war bald der Mittelpunkt der geistigen und aristokratischen Elite.

Manch glänzender Heiratsantrag, so unter anderen von Joshua Reynolds, wurde ihr gemacht, doch konnte sie sich nicht entschließen, sich einem Manne zu verbinden, da sie durch die Ehe eine Beein-



Fig. 274.
Angelika Kauffmann, Selbstbildnis. *Uffizien.*

trächtigung ihrer künstlerischen Bestrebungen befürchtete. Unter ihren Verehrern befand sich aber einer, der sich durch keine Abweisung zurückschrecken ließ, und dessen scheinbar so rührender und auf-

opfernder Treue und Anhänglichkeit es schließlich gelang, das Herz Angelikas zu gewinnen und sie zu einer geheimen Heirat zu bewegen. Leider stellte sich aber schon nach kurzer Zeit heraus, daß all die schönen Gefühle, durch welche der Betreffende sich die Liebe der jungen Frau erworben hatte, eitel Trug und Heuchelei waren, und daß der angebliche Graf von Horn ein früherer, bereits verheirateter Lakai war, der es auf das Vermögen der Künstlerin abgesehen hatte. Die Ehe wurde natürlich für ungültig erklärt und der Betrüger zu einer bedeutenden Schadenersatzleistung verurteilt. Angelika aber war durch dieses Unglück aufs tiefste getroffen, und entschloß sich, London zu verlassen. Sie kehrte aber auf inständiges Bitten ihrer zahlreichen Freunde und Bewunderer bald wieder dorthin zurück und ward zum Mitglied der neu gegründeten königlichen Akademie ernannt.

Im Jahre 1781 heiratete sie, einem Herzenswunsche ihres Vaters entsprechend, den italienischen Maler Antonio Zucchi. Diese Ehe verlief in sonnigstem Glücke, das nur durch den Tod des geliebten Vaters vorübergehend getrübt wurde. Das Ehepaar kehrte nach Italien zurück und ließ sich zuerst in Venedig, dann in Rom nieder, wo der Gatte im Jahre 1795 starb. Angelikas letzte Lebensjahre waren sowohl durch die ungünstigen politischen Verhältnisse, wie auch durch Krankheit und materielle Schwierigkeiten aller Art getrübt, doch wußte ihre Energie und ihre gottergebene Frömmigkeit alle Hindernisse zu überwinden, bis sie der Tod im Jahre 1807 ihrer Kunst und dem kleinen Kreise treuer Freunde entriß, welche ihr durch Liebe und Aufopferung den Lebensabend zu verschönen suchten.

Unter den zahlreichen Bildnissen, die ihre fleißige Hand geschaffen, befinden sich nicht wenige Selbstporträts, welche uns einen ausgezeichneten Begriff von der nicht alltäglichen Schönheit und Anmut der Künstlerin geben, und es begreiflich erscheinen lassen, daß Dichter wie Geßner und Klopstock ihre Reize und Tugenden in dithyrambischen Versen besungen haben.

Wir haben bereits, gelegentlich der Besprechung der künstlerischen Tätigkeit ihrer großen Zeitgenossin, der französischen Malerin Vigée-Lebrun, die Ansicht Goethes über Angelika Kauffmann ge-

hört und wollen dieselbe noch durch eine weitere Bemerkung des großen, zur Beurteilung der künstlerischen Produktion seiner Zeit



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 275.
Angelika Kauffmann, Vestalin. *Dresden, K. Gemäldegalerie.*

so berufenen Dichterfürsten ergänzen. »Das Heitere,« sagt Goethe in ,Winckelmann und sein Jahrhundert', »Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter

der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie weder in der Anmut der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit, den Pinsel zu handhaben, übertroffen.«

Da Goethe die beiden großen Künstlerinnen miteinander verglichen hat, ist es vielleicht nicht ohne Interesse, eine derselben und zwar Madame Vigée-Lebrun über ihre Kollegin urteilen zu hören. In ihren »Souvenirs« (Chap. II, p. 156) schreibt dieselbe: »Ich habe Angelika Kauffmann besucht, die kennen zu lernen mein sehnlichster Wunsch war. Ich habe sie sehr interessant gefunden, abgesehen von ihrem schönen Talente auch wegen ihres Geistes und ihrer Kenntnisse. Sie ist eine Frau, die fünfzig Jahre alt sein mag, und sehr zart, da ihre Gesundheit infolge der unglücklichen Heirat mit einem Abenteurer, der sie ruinierte, sehr gelitten hat. Sie ist seither eine neue Ehe mit einem Architekten eingegangen (Zucchi war Architektur- und Landschaftsmaler), der für sie mehr ein Geschäftsmann ist. Sie hat viel und sehr gut mit mir gesprochen während der zwei Abende, die ich bei ihr verbracht habe. Ihre Unterhaltung ist sanft, sie ist ungemein gebildet, besitzt aber keinen Enthusiasmus, weshalb sie mich, in Anbetracht meines geringen Wissens, nicht elektrisieren konnte. Angelika besitzt einige Gemälde der größten Meister, und ich habe bei ihr mehrere ihrer Werke gesehen: ihre Skizzen bereiteten mir mehr Vergnügen als ihre Gemälde, da sie ein tizianisches Kolorit haben.«

Alles in allem, und unter dem Gesichtswinkel ihrer zu tieferem geistigen Erfassen künstlerischer Aufgaben wenig neigenden Zeit, kann Angelika Kauffmann trotz mancher Schwächen, namentlich in der Zeichnung, als eine der größten Künstlerinnen aller Zeiten und als eine Zierde ihres Geschlechtes bezeichnet werden.

Die Frau in der Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Jetztzeit.

Die Kunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts kann, im Gegensatz zu der des 18., die zuerst frivol, dann sentimental war, als heroisch bezeichnet werden. Wie sollte dem auch anders sein, wurde sie

doch, sozusagen, im rauhen Feldlager, unter dem Donner der Kanonen und beim Schall der Signalhörner geboren! Mars, der strenge Kriegsgott, und Pallas Athene, die erzumgürtete, standen Pate bei der Taufe des Neugeborenen.

Unter der Einwirkung des verheerenden und läuternden Sturmes der großen Revolution und der welterschütternden Ereignisse, die ihr folgten, mußte sich die moralische und geistige Atmosphäre der gesamten Menschheit tief verändern. Die Lebensgewohnheiten wurden andere, die jahrhundertealten Anschauungen über die sozialen und individuellen Pflichten, über Erziehung und Geschmack mußten weichen, andere Klassen der Bevölkerung wurden in den gesellschaftlichen Vordergrund geschoben, und so war auch die Kunst genötigt, den Rahmen der von der vorhergehenden Epoche übernommenen Traditionen zu erweitern und neue, moderne Elemente in sich aufzunehmen.

Die *klassische* Richtung, welche in Frankreich in David ihren vornehmsten Vertreter hatte, wurde in Deutschland namentlich durch den Einfluß der antikisierenden Literaturperiode unter Goethe und Schiller, sowie nicht minder durch die archäologischen Kunstforschungen Winckelmanns mächtig gefördert. Der Klassizismus war jedoch eine Kompromißkunst, die, von Anfang an, an einem unrichtigen Verhältnis zwischen Form und Inhalt krankte, und wenn wir auch die Werke der großen Meister jener Epoche bewundern, so geschieht dies doch immer mit der Einschränkung, daß es keinem von ihnen gelungen, die Form mit dem Gedanken, die Farbe mit dem Empfinden ganz in Einklang zu bringen. Es fehlte dieser Kunst die innere Lebenswärme, die allein überzeugend und begeisternd zu wirken vermag. Der Klassizismus vermochte daher auch nicht jenes tiefe Bedürfnis nach Schaffung eines dem Menschlichen näher gerückten weiblichen Ideales zu befriedigen, nach dem die Herzen dürsteten. Die Heldinnen der griechischen und römischen Geschichte oder des Alten Testamentes, die Lukretia, die Judith, gehörten einer anderen Gefühlswelt an, deren Anschauungen dem modernen Menschen vollkommen fremd, ja unsympathisch geworden waren. Es waren tote Ideale, welche auch die größte Kunst nicht mehr zu erwecken vermochte.

Der *Neomystizismus* der Nazarener glaubte durch eine Wiederbelebung des religiösen Gefühles, durch eine Rückkehr zum Christentum, die ideale Sehnsucht der Menschen stillen zu können. Wie ihre mittelalterlichen Vorgänger sahen sie in der hl. Jungfrau Maria die Verkörperung aller weiblichen Tugenden, sahen in ihr das weibliche Ideal, dessen Darstellung ihnen als Ziel und Endzweck jeder Kunst erschien. Aber ihre Werke waren mehr aus dem Kopf als aus dem Herzen geboren; sie waren das Resultat eines künstlich ausgeklügelten Systems, dessen abstrakte Weisheit wohl begriffen werden konnte, das aber der inneren Wärme vollständig entbehrte und so dem Herzen des Volkes immer fremd bleiben mußte. Die hl. Jungfrau selbst erschien in den großartigen, gedankenreichen Kompositionen dieser Künstler als ein wesenloses Schemen, das an innerer Daseinsberechtigung bei weitem hinter den naiven Schöpfungen der primitiven religiösen Malerei noch zurückstand.

Diese Gedankenmalerei wurde durch die Gefühlsmalerei der *Romantiker* verdrängt. Mit ihren Darstellungen aus der alten Sagen- und Märchenwelt, die noch immer im Volke lebendig war, lieferten sie den Stoff zu einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise, welche in ganz besonderem Maße der Darstellung poetisch zarter Frauenschönheit zu gute kommen mußte.

Anfangs erging sich diese Kunstrichtung, wie auch die parallelen Erscheinungen in der Literatur bezeugen, in vagen poetischen Visionen, die von der Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem, Überirdischem erfüllt waren. Die menschlichen Gestalten, die der krankhaft erregten Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankten, hatten jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren. Die Maler waren von einer Art künstlerischer Ekstase ergriffen, und die blaue Blume der Romantik erschien ihnen in ihrer herrlichen, wunderbaren Pracht wie eine göttliche Offenbarung.

Daß eine derartige, künstlich überhitzte Inspiration der Darstellung des eigentlichen Frauentypus jener Zeit nicht günstig sein konnte, darf daher nicht wundernehmen, besonders da die Romantiker das Studium der Natur verschmähten, und auch nur sehr geringes Interesse für psychologische Beobachtungen bekundeten. Für sie war die Frau entweder ein Engel oder ein Dämon, der Urquell alles Guten und

Schönen, die reine Lilie, die in fleckenloser Keuschheit aus dem Sumpfe des Irdischen erblüht, oder aber das Prinzip des Bösen, Eva und Schlange zugleich, ein Vampyr, am Marke der Menschheit saugend.

Diese exaltierte, fieberhafte Periode, welche die Kinderkrankheit der neuen Kunst darstellt, dauerte bis gegen 1830. Von da an gelang es den Künstlern endlich, von dem modernen Leben Besitz zu ergreifen und das richtige Verhältnis zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen Empfindung und Gedanken herzustellen.

Endlich erinnerten sich die Maler auch, daß die Farbe nicht minder als die Zeichnung zu den künstlerischen Ausdrucksmitteln gehört, und mit der Historienmalerei wurde auch dem *Kolorismus* wieder zu seinem Rechte verholfen. Mit dem Studium der Farbe ging die Beobachtung der Lichterscheinungen Hand in Hand, und mit der Verbindung beider war der erste Schritt zum *Realismus* getan.

Die fortschreitende Erkenntnis der Natur in dem ewigen Wechsel der Erscheinungen, das Streben nach Wirklichkeitstreue trieb die Künstler schließlich hinaus aus ihrer künstlichen Atelierbeleuchtung, und unter Gottes freiem Himmel lernten sie allmählich den Reiz des flüchtigen Spieles von Licht und Schatten erkennen: sie wurden zu »Pleinairisten«. Das Problem des Lichtes beschäftigte von nun an aufs intensivste alle Künstler der neuen Generation. Aber obschon ihr Streben ein gemeinsames war, suchten sie doch die ihnen gestellte Aufgabe auf verschiedene Weise zu lösen. Die einen konzentrieren das Licht auf einen Gegenstand, und lassen es von diesem Zentrum aus auf die anderen Gegenstände in den raffiniertesten Abstufungen überspielen. Die anderen hingegen zerlegen die Strahlen und suchen das ganze Spiel des Sonnenspektrums wiederzugeben; durch eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Farbenanalyse lösen sie alles Körperhafte in unzählige flimmernde Pünktchen auf. Dann gibt es endlich Künstler, deren Gemälde Harmonien darstellen, die auf eine Farbe gestimmt sind. Alles, was sie uns vor Augen führen, Menschen, Tiere, Landschaft, alle Lebewesen und Gegenstände scheinen für sie nur insofern zu bestehen, als sie das Licht in einer besonderen Art zu reflektieren vermögen, und so neue, unbekannte Abstufungen der Hauptfarbe erzeugen.

Die stark entwickelte individuelle Ausprägung der Naturauffassung führte die Künstler dazu, die Eindrücke, die sie empfingen, für die Wirklichkeit zu halten, und indem sie diese Augenblicksfeststellungen gleichsam als Reflexe der Natur auf ihr eigenes Ich darzustellen suchten, wurden sie zu *Impressionisten.*

Je mehr sie sich aber in diese Richtung hineinlebten, je mehr sie sich Einblick in das geheimnisvolle Walten der Natur zu verschaffen wußten, desto mehr wurden sie auch dazu geführt, die Erscheinungen, die sich ihnen darboten, mit ihren eigenen Gedanken und Empfindungen zu identifizieren und dieselben schließlich nur als Bilder, als Symbole ihrer individuellen Seelenregungen, ihres Innenlebens zu betrachten: sie wurden zu *Symbolisten.*

Die modern-impressionistische oder symbolistische Malerei hat sich von allen künstlerischen Traditionen und ästhetischen Prinzipien befreit. Das Streben der Künstler ist nicht mehr auf das Erkennen der ewig unveränderlichen Form gerichtet, sondern geht darauf hinaus, flüchtige, vorübergehende Eindrücke festzuhalten, Eindrücke, die »in der Erscheinungen Flucht« vielleicht kaum mehr ein zweites Mal identisch wiederkehren werden, und daher den Reiz des Neuen, Unmittelbaren und Unvergleichlichen haben. Wie das Wort dem Gedanken, so muß auch die Technik, die malerische Ausdrucksweise sich von Fall zu Fall diesen flüchtigen, wechselnden Eindrücken anpassen, und kann daher nicht mehr auf stereotypen, vorher festgesetzten Prinzipien basieren.

Als poetische Synthese all dieser Bestrebungen erscheint schließlich der »*Neuidealismus*«, der uns über die banale Wirklichkeit des Alltags hinaushebt und uns in das Reich der Phantasie entführt, dessen Herrlichkeiten er uns in einer wunderbaren, berauschenden *Farbensymbolik* vorzaubert, die als letzte, dem Stamme der idealistischen Weltanschauung entsprossene Blüte in dem großen Wundergarten der Kunst bezeichnet werden kann.

Es wird wohl ohne weiteres einleuchtend sein, daß die Darstellung der Frau, infolge dieser sich aufeinander folgenden künstlerischen Evolutionen, selbst einem fortwährenden Wechsel unterworfen wurde. Während die koloristische Schule noch einen bewußten Drang nach Schönheit bekundete, der namentlich in den

weiblichen Gestalten seinen prägnantesten Ausdruck erhielt, verzichtet die moderne Kunst auf Schönheit im engeren Sinne des Wortes und sucht auch in ihren Darstellungen des weiblichen Körpers nur die Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit zu erreichen. Nur die Symboliker machen hierin vielleicht eine Ausnahme, da sie in ihren Phantasiegebilden nicht so streng an die Natur gebunden sind und daher auch dem ihnen innewohnenden Schönheitsdrange keinerlei Zwang aufzuerlegen brauchen.

Frankreich.

Der Vater des französischen Klassizismus ist *Jacques Louis David* (1748—1825). Dieser große Künstler, der seinen puritanischen Republikanismus mit in das kaiserliche Frankreich hinübergerettet hatte, ist ja eigentlich als der Verherrlicher heroischer Bürgertugenden zu bezeichnen, und seine der griechischen und römischen Geschichte entlehnten Gemälde bilden zu der galanten Malerei des 18. Jahrhunderts einen Gegensatz, wie er größer und schroffer nicht gedacht werden kann.

Aber wenn David auch in seinen historischen Kompositionen, in denen er der antiken Frauenschönheit seine Huldigung darbringt, in der »Rosenbekränzten Vestalin«, im »Raub der Sabinerinnen«, in seiner »Helena« und seiner »Campaspe«, noch bei aller Grazie der Kontur, bei allem Adel der Haltung und der Bewegung eine gewisse republikanische Herbheit bekundet, welche die politische Tendenz nicht ganz zu verleugnen vermag, so verdient er es doch, an die Spitze der französischen Frauenmaler des beginnenden 19. Jahrhunderts gestellt zu werden.

Welche Weichheit und Schmiegsamkeit vermag der Pinsel des Künstlers zu entfalten, wenn er die Darstellung der schönen Zeitgenossinnen der Revolution und des ersten Kaiserreiches unternimmt! Welch unendliches Verständnis der Frauenseele, welch tiefes Empfinden weiblichen Liebreizes, welch frisch pulsierendes, modernes Leben strömt uns aus den Bildnissen einer Madame Pécoul, einer Madame Chalgrin, einer Madame Lavoisier, einer Marquise d'Arvilliers



Fig. 276.
J. L. David, Bildnis der Madame Sériziat. *Louvre.*

entgegen, und das im Jahre 1902 vom Louvre erworbene Porträt der Madame Sériziat konnte den Kritiker der »Décade philosophique«, Polyscope (Amaury-Duval), in seinem Bericht über den Salon des Jahres IV der französischen Republik mit Recht zu folgendem Ausruf

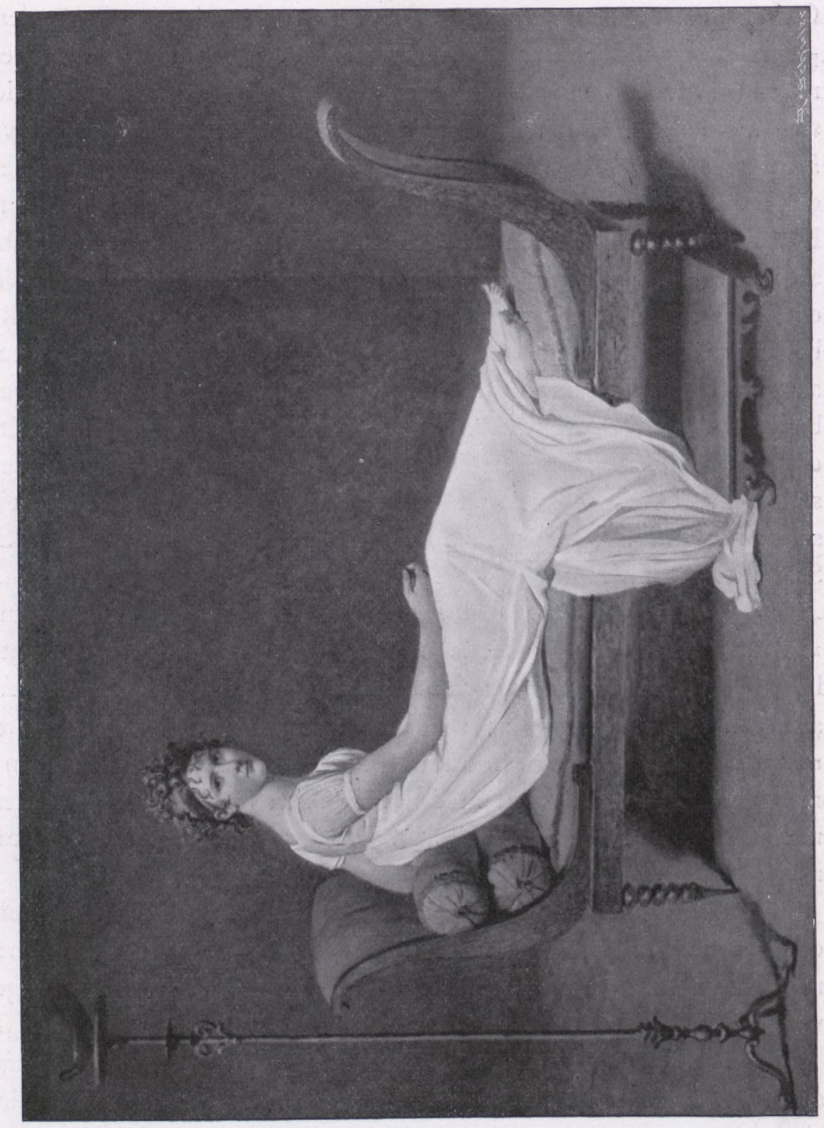


Fig. 277. J. L. David, Bildnis der Madame Récamier. *Louvre.*

begeistern: »Ja, das ist wohl ein großer Meister! Wie alle anderen Porträts neben diesem da verblassen! Welche Einfachheit in der Haltung, welche Kraft des Pinsels!«

Aber kein anderes Bildnis hat den Ruf Davids als Frauenmaler so fest begründet, kein anderes hat seinen Namen mit solchem

Glanze umgeben, wie das berühmte Porträt der Madame Récamier. — In diesem Bilde, das leider, und zwar infolge einer Laune des reizenden Modells, unvollendet geblieben ist, offenbart sich uns David sowohl in der Zeichnung, wie auch im Kolorit, als ein vollendeter Meister in der Darstellung weiblicher Schönheit. Wie aus der diesem Buche beigefügten Abbildung zu ersehen ist, zeigt uns der Künstler die schöne Frau in ihrem Badezimmer, halb ausgestreckt auf einem Ruhebett von griechischen Formen. Der damaligen Mode entsprechend ist sie mit einem leichten Gewande von antikem Schnitt bekleidet, das sich dem Körper weich anschmiegt, und dessen zarte, aber volle Rundungen in diskreter Weise modelliert. Die gut gebildeten Arme, sowie die kleinen rosigen Füßchen sind entblößt, das feine, liebliche, von lockigem Haar umspielte Köpfchen wendet sich dem Beschauer zu, und die großen, fragenden Kinderaugen sehen ihn voll an, als wollten sie aus seinem Blick das Lob ihrer Schönheit herauslesen.

Auch Goethe wußte den großen Künstler wohl zu würdigen. »David hat,« sagt er, »viel, ja das meiste zu der allerdings wesentlichen Verbesserung des Geschmacks, welche bei seinen Landsleuten sich ereignete, beigetragen; seitdem er aufgetreten, ist die galante und fade Manier der van Loo und Boucher ziemlich verschwunden; man nimmt nun allgemein in den Produkten französischer Künstler mehr Ernst, Wissenschaft, auch fleißigere Ausführung, die ein Streben nach der Form anzeigt, wahr.«

Die Kunst Davids ist der reinigende Blitz, der die Puderwolken der galanten Malerei des 18. Jahrhunderts endgültig zerstreute und mit seinem hellen Feuerschein der kommenden Epoche neue Wege vorzeichnete.

Pierre Prud'hon (1758—1823) erscheint seinem ganzen Wesen, seinem feinen, zarten Empfinden und seiner graziösen Anmut nach in noch höherem Maße zum Darsteller holder Frauenschönheit berufen als der mehr männliche David. Sein geschmeidiger, leichter Pinsel weiß in den allegorischen Kompositionen, die er im Auftrage der Regierung auszuführen hatte, reizvolle, poetische Frauengestalten zu schaffen, welche sich sowohl von den klassischen Schönheiten Davids, als auch von den Pseudogriechinnen des vergangenen Jahrhunderts ganz wesentlich

unterscheiden. Ohne gerade prüde zu sein, versteht er es, seiner Kunst eine dezente Reserve aufzuerlegen, und in dieser taufrischen, keuschen

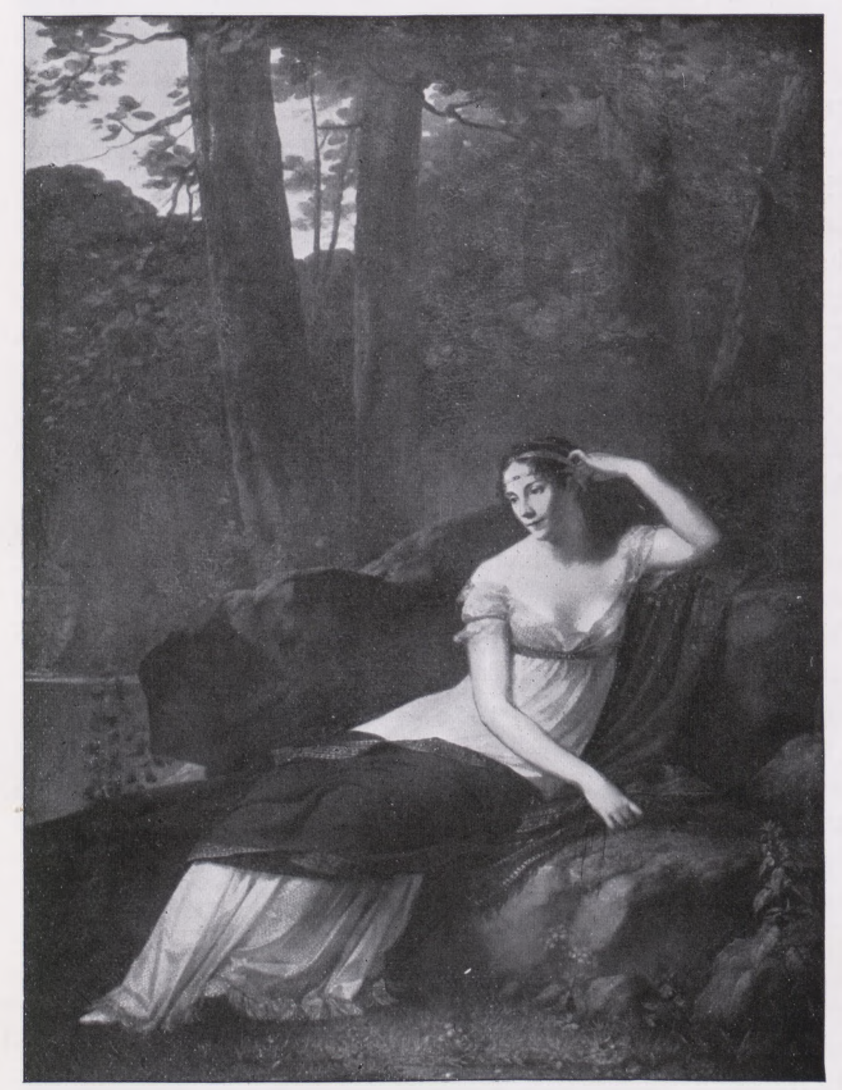


Fig. 278.
Pierre Prud'hon, Bildnis der Josephine de Beauharnais. *Louvre.*

Weiblichkeit, in dem Ebenmaß der Formen, in der Anmut der Haltung und Bewegung liegt das Geheimnis seiner großen Erfolge.

Sein lichtvolles und doch harmonisch gedämpftes Kolorit, die Weichheit der Pinselführung und die feine Modellierung erinnert gewissermaßen an Correggio.

G. Geffroy (Vie artistique) charakterisiert in treffender Weise die Frauengestalten des Malers, indem er sagt: »Die Gesichter von Prud'hons Frauen sind Spiegel, in denen sich seine eigenen Gedanken reflektieren und auf denen seine eigenen Wünsche verzeichnet sind. Er hat diese Gesichter gesehen, wie sie stellenweise lebhaft beleuchtet waren, während die Umrisse sich im Schatten verloren. Er hat sie modelliert als Zeichner, der die Form eher sucht als deren Begrenzung, eher die Flächen als die Linien. Er liebte das lebhafte Licht auf der Stirne, die denkt, und das Hingleiten des gedämpften Lichtes auf allen Reliefteilen des Gesichtes . . . Der Typus all dieser Frauen ist eine Frau mit niederer, fester Stirn, gerader Nase, großem Mund, welcher das Kinn feiner erscheinen läßt.« Wer war nun das Vorbild des weiblichen Ideales des Meisters?

Es wäre verlorene Mühe, wollte man nach einem Original suchen, welches der obigen Beschreibung Zug für Zug entsprechen würde; das Bild ist vielmehr auf synthetischem Wege entstanden, durch Verdichtung und Konzentrierung der Eindrücke, welche vor allem drei Frauen in dem Leben Prud'hons hinterlassen haben.

Von diesen drei Frauen war es zuerst Mademoiselle Marie Fauconnier, ein junges Mädchen von bestrickender Schönheit und mit allen Vorzügen des Geistes und des Herzens ausgestattet, welches einen derart tiefen Eindruck auf den Meister machte, daß er in heißer Liebe zu ihm entbrannte, ohne aber den Mut zu finden, ihm seine Gefühle zu offenbaren.

Auch die Frau eines Freundes, des Graveurs Copia, hatte dem Künstler eine zwar dauernde und tiefe, aber ebenfalls platonische Neigung eingeflößt, und ihre mild-ernsten Züge sind in manchen seiner weiblichen Gestalten zu erkennen. In dem traulichen Heim dieses befreundeten Paares fand Prud'hon einigermaßen Ersatz für die Bitternisse und Unannehmlichkeiten aller Art, welche ihm die eigene Gattin bereitete, deren schlechte Charaktereigenschaften ihm das häusliche Leben zu einer wahren Hölle machten. Als dieselbe ihn schließlich verließ, mußte der schwergeprüfte Mann dies wohl wie



Fig. 279.
François Gérard, Bildnis der Marie Lätitia, Mutter Napoleons I. *Versailles.*

eine Erlösung empfinden, und als dann noch Constance Mayer, seine Lieblingsschülerin, sich entschloß, des Daseins Freude und Leid mit ihm zu teilen, da erwachte der verkümmerte Mann gleichsam zu neuem Leben.

Constance Mayer war nicht schön im gewöhnlichen Sinne des Wortes, doch ging von ihrer Persönlichkeit ein unsagbarer Zauber aus, der den schwergeprüften Meister fesseln mußte. Ihr Typus hat etwas Zigeunerhaftes; tausend kleine schwarze Löckchen beschatten die Stirne, um die Lippen des etwas breiten Mundes spielt ein flüchtiges Lächeln, und die dunklen Augen blicken halb sentimental, halb spöttisch mit flackerndem, irrendem Glanze aus diesem merkwürdigen, faszinierenden Gesichte, dessen Geheimnisse gewahrt bleiben, wie die Rätsel der Sphinx.

Das sonnige Lächeln der geliebten Freundin verscheuchte auch die letzten Sorgenfalten von des Malers Stirne, er fand seine ganze geistige Spannkraft wieder, und schuf herrliche, unsterbliche Meisterwerke, in denen er diejenige, die ihm Jugend und Glück zurückgebracht, verewigte.

Doch die reizende Liebesidylle war leider nicht von Bestand; das tragische Ende derselben ist wohl allgemein bekannt; Constance Mayer entleibte sich aus noch nicht ganz aufgeklärten Gründen, und der Meister verfiel immer mehr einer tiefen Melancholie, die seinen Lebensabend mit größter Bitternis erfüllte.

Girodet (1767—1824) ist zwar ein Schüler Davids, doch zeigen seine Werke nur wenig von dessen kraftvoller Art. In seinen mythologischen Kompositionen und nicht minder in seinen weiblichen Bildnissen zerfließt er förmlich in einem ätherischen, immateriellen Duft, in dem seine Gestalten wie körperlose Wesen verschwimmen.

Der offizielle Maler des Konsulates und des ersten Kaiserreiches war *François Gérard* (1770—1837). Von seinen weiblichen Porträts ist besonders das im Versailler Museum befindliche der Lätitia Bonaparte, der Mutter Napoleons I., zu erwähnen. Auch diejenigen der Kaiserin Josephine, der Mademoiselle de Beauharnais, der Kaiserin Marie Luise, das lebensvolle Bildnis der Madame Visconti und das feine, geistreiche der Mademoiselle Brongniart halfen seinen Ruhm als Frauenmaler begründen und führten ihm eine ebenso schöne wie vornehme

Kundschaft zu, da alle Damen von Rang darauf hielten, von ihm gemalt zu werden.

Den höchsten Triumph aber brachte dem Künstler ein Porträt der Madame Récamier, das ihm die schöne Frau, um David zu



Fig. 280.
François Gérard, Bildnis der Marie Luise. *Louvre.*

ärgern, bestellt hatte. Dasselbe entzückte alle Welt, und nicht am wenigsten den Prinzen August von Preußen, den treuen Verehrer der koketten Juliette, der sich aber schließlich, da das Original für ihn unerreichbar war, mit dem Bilde begnügen mußte, das sie ihm zum Geschenke machte.

Auch *Menjaud* hat seinen Pinsel in den Dienst der offiziellen Kunst des Kaiserreiches gestellt. Ein von ihm gemaltes, im Versailler Museum befindliches Bild ist für uns insofern von Interesse, als es uns die Kaiserin Marie Luise als Malerin vorführt, wie sie im Begriffe ist, den vor ihr in der bekannten klassischen Pose stehenden Imperator zu porträtieren.

Jacques Antoine Vallin (1770—1835). Die offizielle Kunstgeschichte, welche manchmal ihre Launen hat, ist über das Lebenswerk dieses Malers stillschweigend zur Tagesordnung übergegangen, und doch hat er eine solche Zurücksetzung wirklich nicht verdient. Zu einer Zeit, als der nüchternste Klassizismus sich überall breit machte, und die feine Maltechnik des 18. Jahrhunderts fast vollständig verschwunden war, war Vallin der einzige, welcher an der liebenswürdigen Grazie und dem exquisiten koloristischen Geschmack der vorrevolutionären Kunst festhielt. Auch sein weibliches Schönheitsideal mit dem naiv-sensualistischen Typus erinnert noch stark an die Auffassung, wie sie zu Ende des galanten Jahrhunderts in den Werken der großen Frauenmaler zum Ausdruck kam. Die Frauen Vallins sind anmutige Geschöpfe, die sich mit einer liebenswürdigen Ungeniertheit in ihre duftigen, flatternden Gewänder hüllen, oder als Nymphe, Diana und Venus in göttlicher Nacktheit auf den grünen, blühenden Wiesen oder am Rande eines Flusses, in welchem sich das Blau des Himmels spiegelt, herumtummeln.

Erst im Jahre 1900 wurde der Name dieses Künstlers der Vergessenheit entrissen, als sein, dem Museum in Cherbourg gehörendes Gemälde »Die Versuchung des hl. Antonius« auf der Pariser Jahrhundertausstellung durch seine blühende Frische und seine liebenswürdige Grazie allgemeine Bewunderung erregte.

Isabey (1767—1855) hat sich namentlich durch seine feinen und schönen Miniaturen einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte gesichert, und da er während seines langen Lebens — er malte vom Ende der Regierungszeit Ludwigs XVI. bis zum Beginn des zweiten Kaiserreiches — ausgiebige Gelegenheit hatte, schöne Frauen des »Highlife« durch seinen graziösen Pinsel zu verewigen, so ist die Zahl der von ihm geschaffenen Werke eine außerordentlich große. Zu den bedeutendsten können die Bildnisse der Kaiserin Josephine, der



Fig. 281.
François Gérard, Bildnis der Madame Récamier. *Louvre.*

Kaiserin Marie Luise, der Madame Tallien, Madame de Staël und Mademoiselle Mars gerechnet werden.

Auch der kalte Akademiker *Ingres* (1780—1867), der Purist der

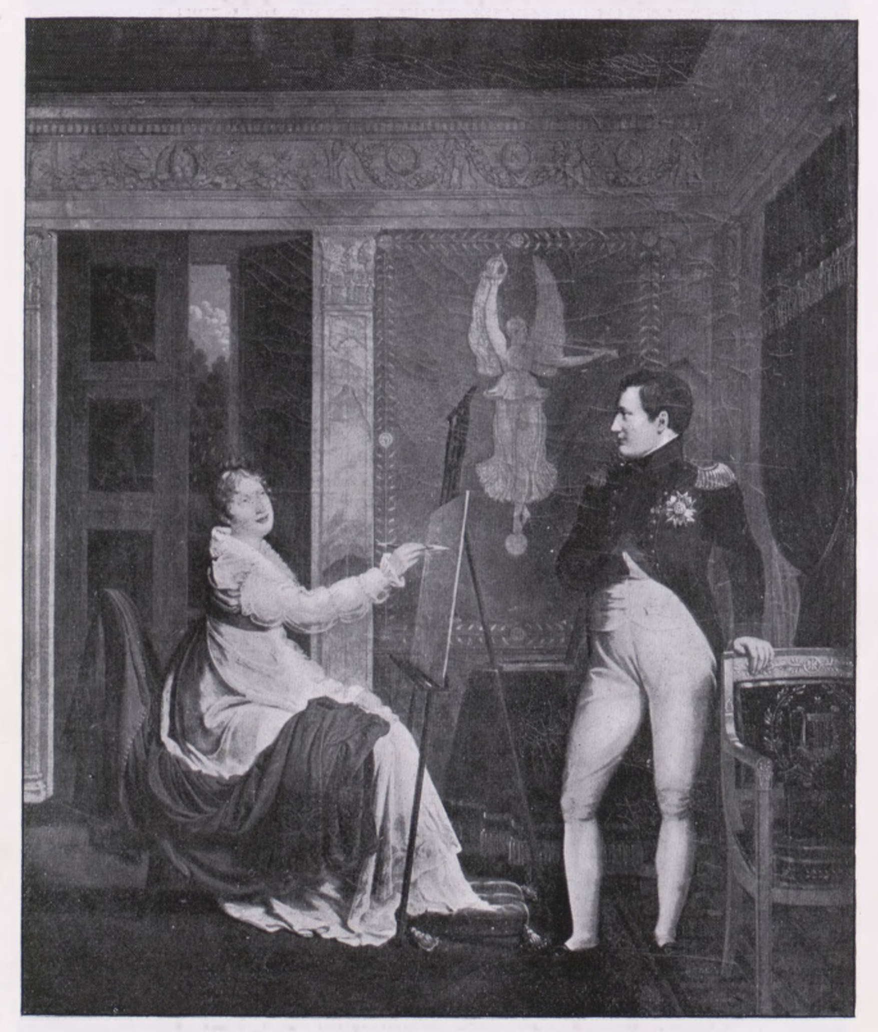


Fig. 282.
Menjaud, Napoleon I. und Marie Luise. *Versailles.*

Form und Linie, dessen Gestalten vielfach ebenmäßig gebildeten, schwach kolorierten Gipsfiguren ähneln, hat einige weibliche Porträts hinterlassen, die mehr zu seinem Ruhm als Maler beitragen als all



Fig. 283.
J. A. D. Ingres, Die Quelle. *Louvre.*

die großen, figurenreichen Kompositionen, denen es so vollständig an innerem Leben mangelt. So ist z. B. das Bildnis der Madame Moitessier eine wahre Perle der Porträtkunst; dasjenige der Madame Rivière zeichnet sich nicht weniger durch eine feine Auffassung als durch das zarte, aber nicht farblose Kolorit aus. Auch die Bildnisse der Madame de Senonnes, der Prinzessin von Broglio und der Mademoiselle de Montgolfier können als Meisterstücke bezeichnet werden.

Mit Ingres stehen wir mitten in der romantischen Schule, deren unbestrittenes Oberhaupt er ist, und die zahlreiche, in ihrer Art interessante Künstler hervorgebracht hat. Wollen wir jedoch ein richtiges Bild der Frau jener Zeit gewinnen, so müssen wir uns von den damaligen Kunstgrößen abwenden, um uns dem Studium der kleineren Meister und namentlich der Illustratoren zu widmen. Diese haben, unbeeinflußt von allen akademischen Theorien, in ihren, oft nur dem Zweck des Tages dienenden, geistreichen Skizzen ein Material angesammelt, das für die Beurteilung der zeitgenössischen Frau im Salon, auf der Straße, in ihrer Häuslichkeit von der größten Bedeutung ist.

Hier verdient namentlich *Paul Gavarni* (1804—1866) an erster Stelle erwähnt zu werden. Sein richtiger Name ist Sulpice Guillaume Chevalier. Zuerst war er Mechaniker, dann Kostümzeichner, und gab in der Zeitung »Les Gens du Monde«, später im »Charivari« eine Reihe von Zeichnungen, hauptsächlich Lithographien in kleinerem Formate, heraus, die in ihrer verblüffenden Originalität und packenden Geistesfrische als eine zuverlässige und geistvolle Chronik der Pariser Gesellschaftszustände jener Zeit erscheinen. Er war stets auf dem laufenden von allem was weibliche Eleganz oder die kleinen Geheimnisse des mondänen Lebens betrifft, und verstand es, die Resultate seiner Beobachtungen in sittenbildlicher und nicht selten satirischer Auffassung zu schildern. Auch die Lächerlichkeiten, die Wichtigtuerei und die Übertreibungen des satten Spießbürgertums fanden in ihm einen ebenso glänzenden als scharfen Kritiker. Andere Darstellungen Gavarnis aus den Kreisen der vornehmeren Stände brachten eigenartige, anekdotische Szenen mit köstlichem Pathos und unwiderstehlicher Komik zur Anschauung.

Für ihn gilt in vollem Sinne des Wortes der Spruch: »ridendo

castigat mores«, denn wenn er auch die Gebrechen und Torheiten des Lebens geißelt und bespöttelt, so tut er dies doch immer in einer mehr tändelnden und neckenden Weise, die sich von jedem bitteren Sarkasmus fern zu halten versteht. So sehen wir denn in seinen



Fig. 284.
Gavarni, Lithographische Zeichnung.

zahlreichen Frauengestalten die Psychologie des Weibes verkörpert in seinen Freuden und Leiden, in seinem stillen Heroismus und in seinen entschuldbaren Irrungen. Wir begegnen der eleganten Halbweltdame, deren von Zigarettenrauch und Parfüms aller Art duftendes



Fig. 285.
Edouard de Beaumont, Handzeichnung.

Boudoir ausgestattet ist mit dem raffiniertesten Luxus, und dem Proletarierweib, dessen Lumpen kaum in dürftiger Weise die Blößen des Körpers bedecken.

Namentlich die Beobachtungen, die er während eines Aufenthaltes in London zu machen Gelegenheit hatte, veranlaßten den Künstler, seinen Stift in den Dienst der Armut und des Elends zu stellen, und

in packender Weise das Schicksal der Ärmsten der Armen, des verlassenen, hungernden Weibes zu schildern.

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht mit der gleichen Genialität, bemühten sich *Devéria*, *Maurin*, *Vallon de Villeneuve*, *Numa Bassaget*, *Roqueplan*, *Tony Johannot*, *Henri Monnier*, *Eugène Lami*, *Edouard de Beaumont* und viele andere Meister des Stiftes, das Frauenleben ihrer Zeit der Wirklichkeit entsprechend zu schildern und, gleich dem großen Balzac, die Seele des modernen Weibes bis in ihre tiefsten Tiefen zu ergründen, um so einen neuen Typus zu schaffen, der für die kommenden Generationen vorbildlich werden sollte.

Während die offizielle Malerei in ihrer anämischen Farblosigkeit weder leben noch sterben konnte, erstand in *Eugène Delacroix* ein Künstler, der, ausgestattet mit den glänzendsten technischen Mitteln und einer nie versagenden schöpferischen Erfindungskraft, der Malerei neue Bahnen zu weisen berufen war. Sein leidenschaftliches Temperament und seine der damals herrschenden gerade entgegengesetzte Auffassung brachte ihn bald in offenen Kampf mit den Akademikern, aus dem er aber siegreich hervorging, demzufolge die junge Generation sich unter seiner ruhmvollen Fahne sammelte.

Obschon in den zahlreichen Werken des Meisters den weiblichen Figuren ein großer Platz eingeräumt ist, kann er doch nicht eigentlich als Frauenmaler bezeichnet werden. Die Bildnismalerei bot seiner lebhaften Phantasie nicht Raum genug, seine Gestaltungsgabe konnte sich nicht auf die Darstellung einer einzelnen Persönlichkeit, so interessant sie auch sein mochte, beschränken. Überall aber, wo er in seinen Gemälden eine Frauengestalt anbrachte, wußte er ihr auch die seiner hohen Auffassung von echter Weiblichkeit entsprechende Rolle zuzuerteilen.

In *Théodore Chassériau* (1819—1856), einem Schüler von Ingres und Delacroix, finden wir die Vorzüge beider Meister in glücklichster Weise vereint. Er hat die tadellos reine Kontur und das ästhetische Gleichgewicht des ersteren mit dem satten, glänzenden Kolorit und der poetischen Auffassung des letzteren zu einem harmonischen Ganzen von höchster Schönheit zu verbinden gewußt. Leider war

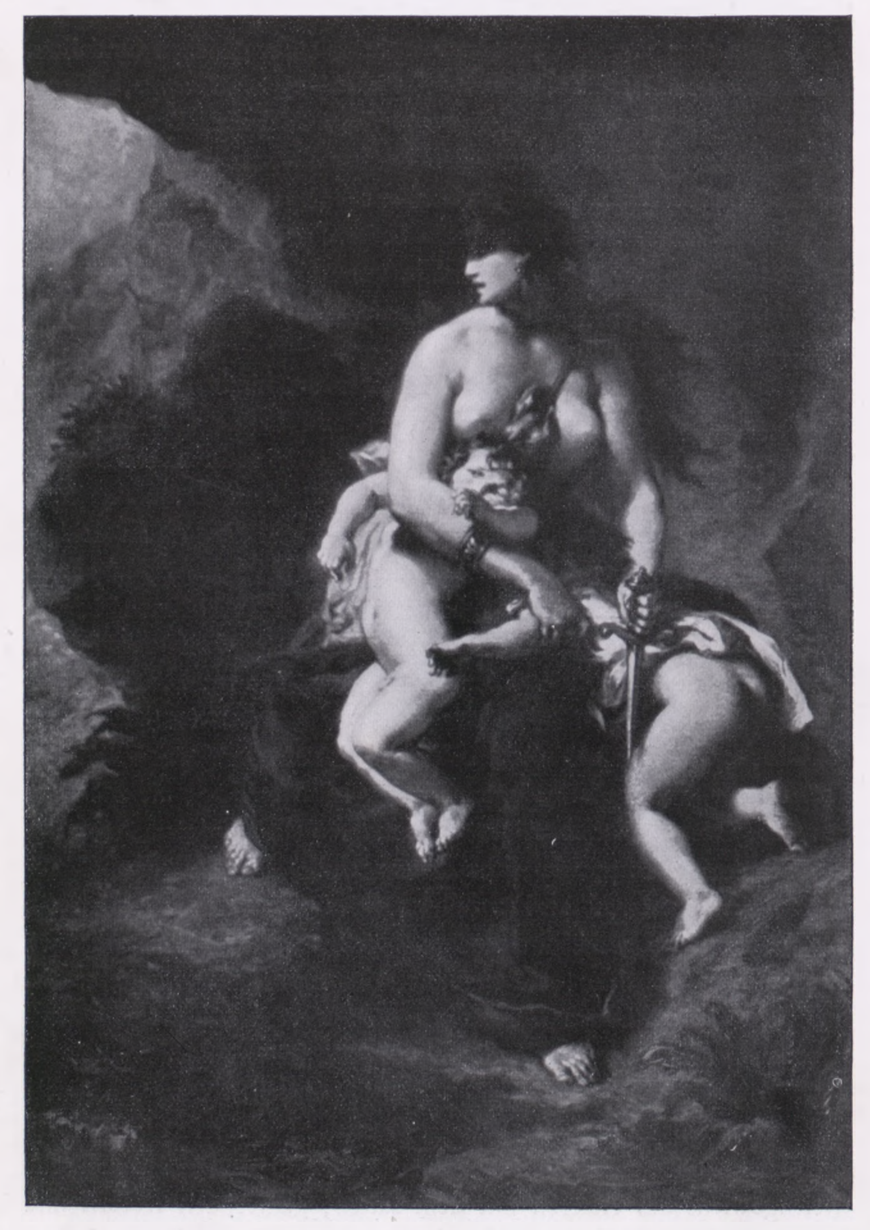


Fig. 286.
Eugène Delacroix, Medea. *Lille, Museum.*

dem Meister nur eine kürzere Lebensdauer beschieden, wodurch sein Talent nicht zur vollen Reife gelangte, doch genügen die wenigen, von ihm hinterlassenen Werke, ihm einen hervorragenden Platz unter den französischen Frauenmalern des 19. Jahrhunderts zu sichern. Das Bildnis seiner beiden Schwestern z. B. ist ein Meisterwerk der Zeichnung und des Kolorits sowie an feiner Beobachtung. Auch seine »Desdemona« und sein »Tepidarium« gehören zu den besten Leistungen dieser Art.

In *Ricard* (1824—1873) besitzt das Frankreich des zweiten Kaiserreiches einen Maler, der in der Zeit allgemeiner Stillosigkeit und offiziellen Ungeschmackes sich seine persönliche Auffassung und einen verfeinerten Kunstsinn zu wahren wußte. Alle seine Gemälde, und namentlich seine herrlichen Frauenporträts, verraten das gleiche Streben nach Naturwahrheit und nach Erreichung höchster malerischer Wirkung. Er ist ein Virtuose in der geschickten Verteilung von Licht und Schatten. Mit einem wahren Raffinement weiß er, von einem Lichtzentrum ausgehend, die vibrierenden, huschenden Streiflichter und silberschimmernden Halbtöne so zu verteilen, daß sie auch noch die tiefsten Schattenpartien gleichsam durchdringen und mit warmem Leben erfüllen.

Wohl kein Künstler hat, so wie Ricard, nur schöne und interessante Menschen gemalt; das war aber kein Zufall, bei seiner Begeisterung für die Kunst lehnte er vielmehr ihm nicht zusagende Aufträge ab und porträtierte nur Persönlichkeiten, deren Typus oder Individualität ihm zusagte.

Er unterschied sich hierin vorteilhaft von den damaligen Modemalern *Winterhalter, Dubufe* und Genossen, die jedes beliebige, langweilige Modell in ihrer stereotypen Manier malten, wenn sie nur der klingenden Anerkennung sicher waren.

Mit *Manet,* dem ersten Realisten, beginnt eine neue Evolution in der französischen Kunst. Lange verkannt, verlacht und verspottet, gilt dieser Künstler heutzutage mit Fug und Recht als einer der größten Bahnbrecher, als einer, der am meisten zur Weiterentwicklung der Kunst im allgemeinen und der Farben- und Lichtkunst im besonderen beigetragen hat. Er hat definitiv mit allen Konventionen des Klassizismus und des Romantismus gebrochen und erkennt keine

andere Autorität als die Natur. Sie ist ihm die große Lehrmeisterin, deren Vorschriften er befolgt, sie ist auch der ewige Jungbrunnen, aus dem die Kunst stets erneut und verjüngt hervorgeht.

Manet zeigt uns seine Frauen nicht mehr in dem dämmerigen Dunkel der Atelierbeleuchtung, er führt uns hinaus ins Freie und läßt seine Schönen am Ufer des Flusses, auf dem grünen Grasteppich einer blumigen Wiese oder im Schatten dicht belaubter Bäume sitzen und das zitternde Licht des Tages ihre braunen oder blonden Locken vergolden, ihr rosiges Inkarnat in wechselndem Spiele beleuchten oder die hellen duftigen Toiletten durchscheinen.

Bastien-Lepage, den der Tod im Jahre 1884 leider in der vollen Blüte seiner Kunst entrissen, folgte dem von Manet eingeschlagenen Weg, doch war seine Naturauffassung feiner, stimmungsvoller. Manet ist ein Reporter von geradezu verblüffender Wirklichkeitstreue, doch geht es bei ihm, trotz aller Kunst der Darstellung, nicht ohne gelegentliche Banalitäten ab. Jules Bastien-Lepage hingegen ist ein Dichter, der die Natur nicht weniger scharf beobachtet und nicht weniger treu wiedergibt, der das Gesehene aber, innerlich verarbeitet und durchgeistigt, zu höherem Werte erhebt. Er kennt alle Regungen der Frauenseele und versteht es, sie durch seine Kunst in meisterhafter Weise zu interpretieren. In seinen »Dorfmädchen« zeigt er uns das naive, ursprüngliche und einfache Empfinden der Landbewohner. In seinem Porträt der Sarah Bernhardt, in dem er uns, lange vor Whistler, eine wunderbare Harmonie in Weiß vorführt, liefert er zugleich ein wahres Kabinettstück moderner Bildnismalerei, worin das Nervöse, Sensitive der modernen Frau einen vollendeten künstlerischen Ausdruck findet.

Sarah Bernhardt, die in ihren Mußestunden auch Kunstkritikerin ist, äußerte sich, natürlich unter dem Deckmantel der Anonymität, folgendermaßen über das Bild, als es im Salon ausgestellt wurde: »Bastien-Lepage stellt ein sehr interessantes Gemälde aus: es ist das Bildnis einer bekannten Schauspielerin. Sie ist im Profile, sitzend dargestellt, in gerader Haltung und in die Betrachtung einer kleinen Orpheusstatuette versunken. Dieses Porträt ist ein ausgesuchtes Meisterwerk: die perlmutterartigen, zarten Fleischtöne, die roten Haare sind ein Wunder der malerischen Darstellung; das weiße

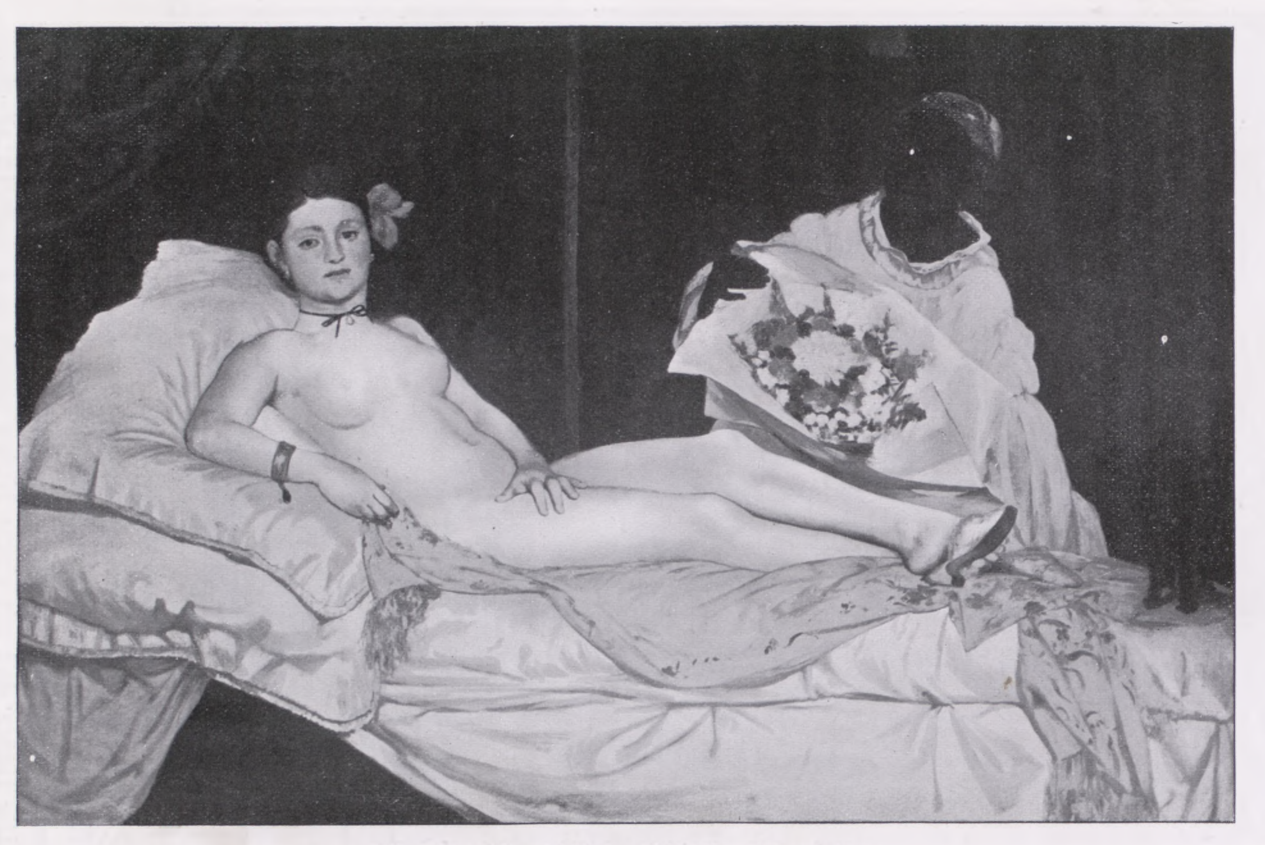


Fig. 287. Edouard Manet, Olympia. *Luxembourg.*

Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.



Fig. 288.
Jules Bastien-Lepage, Bildnis der Sarah Bernhardt.
Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.

Kleid hebt sich von einem weißen Hintergrunde ab, weißes Pelzwerk mit grauen Schatten vervollständigt dieses harmonische Ganze. Die Hände sind mit einem Nichts gemalt und doch ist alles drin. Es ist eine Symphonie in Elfenbeinweiß. Bastien-Lepage ist ganz

gewiß berufen, einen der ersten Plätze in der Geschichte der zeitgenössischen Malerei einzunehmen.« Seine Jeane d'Arc endlich ist der Typus einer mystisch Verzückten. Wenn man dieses Bild auf sich einwirken läßt, begreift man, wie dieses einfache Kind des Volkes eine ganze Nation aufrütteln, Armeen sammeln und zu wunderbaren Siegen begeistern konnte.

Leider mußte dieses glänzende Genie, kaum daß es zur Blüte gelangt war, einem tückischen Leiden erliegen. Der Maler, der von überaus zarter Konstitution war, und dessen Gesundheit nie ganz gut gewesen, ließ sich, wahrscheinlich in der Vorahnung eines baldigen Todes, von dem Strudel des gesellschaftlichen Lebens fortreißen. In dem Drange nach stets neuen Genüssen überhörte er die wohlmeinenden Warnungen seiner Freunde und rieb seine letzten Kräfte vorzeitig auf. Sein früher Lebensabend wurde noch verschönt durch die reizende und rührende Idylle mit seiner genialen Schülerin Marie Bashkirtseff, welche eine große Bewunderung und eine innige Zuneigung für den berühmten Künstler hegte. Gemeinsam entwarfen sie die Pläne zu ihren Bildern und tauschten die Eindrücke aus, welche sie von anderen Kunstwerken oder vom Betrachten der Natur empfingen. Diese seelische Gemeinschaft machte dem einen die Gesellschaft des anderen unentbehrlich, und als die junge Russin von derselben Krankheit ergriffen wurde, die auch an seinem Lebensmarke nagte, wollte er trotzdem die gewohnten täglichen Besuche in ihrem Salon nicht aufgeben. Unfähig, sich ohne fremde Hilfe zu bewegen, ließ er sich von seinem Bruder die Treppe zu der verehrten Freundin hinauftragen, und beim flackernden Kaminfeuer suchten diese beiden, dem Tode geweihten, genialen Menschen sich über den traurigen Ernst ihrer Lage gegenseitig zu trösten. Beide starben, er 36, sie 24 Jahre alt, an derselben Krankheit im gleichen Jahre. Treffend charakterisiert Marie Bashkirtseff Bastien-Lepage als Künstler, indem sie von ihm sagt: »C'est un artiste puissant, original, c'est un poète, c'est un philosophe; les autres ne sont que des fabricants de n'importe quoi à côté de lui. . . . On ne peut plus rien regarder quand on voit sa peinture, parceque c'est beau comme la nature, comme la vie. . . .«

Renoir und *Roll* können ebenfalls den großen Frauendarstellern

jener Epoche zugerechnet werden. Beide haben in ihren, in einem wahren Lichtmeer schwimmenden Gemälden dem Kultus anmutiger und graziöser Frauenschönheit den schuldigen Tribut nicht versagt, und die subtile Analyse der weiblichen Gestalt, die freie und breite Behandlung, das frische Kolorit verleihen ihren Werken einen bleibenden Reiz.

Eine ganz aparte Stellung in der Kunst dieser Zeit beansprucht *Octave Tassaert*, der Chardin des 19. Jahrhunderts, ein Klein- und Feinmaler, der in seinen niedlichen Meisterwerken eine geistreiche Beobachtungsgabe und eine liebevolle Pflege des Details erkennen läßt. Aber nur in der Technik zeigt er eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Meister des 18. Jahrhunderts, während er in der Wahl seiner Sujets vollständig von demselben abweicht. In ihrer ernsteren Richtung ist die Kunst Tassaerts als eine Propaganda und eine Verherrlichung der Napoleonischen Idee zu bezeichnen, dagegen läßt er, namentlich in seinen zahlreichen Lithographien, seiner etwas übermütig frivolen Laune die Zügel schießen, und seine Bilderserien »Les amants et les époux«, »Les préludes de la toilette«, sowie »Les premiers moments de la toilette« können sich, was liebenswürdige Laszivität betrifft, dreist mit ähnlichen Produkten des 18. Jahrhunderts messen. Seine Heldinnen sind nicht, wie bei Chardin, die ehrbaren Mütter und Töchter des französischen Bürgerstandes, sondern die eleganten Damen der ganzen und halben Welt, die er uns in ihren phantastischen und exaltierten Träumereien, sowie im Strudel der Vergnügungen vorführt.

Im Gegensatz hierzu hat *Jean François Millet* sich die Verherrlichung des arbeitenden Landvolkes zur Lebensaufgabe gemacht. Allerdings hat der große Meister von Barbizon bei Beginn seiner künstlerischen Laufbahn ein leichteres Genre in der Art Prud'hons kultiviert, welches ihm auf die Dauer jedoch keinerlei Befriedigung gewährte, und das er wohl nur des Broterwerbs wegen betrieb. Seine eigentliche Mission bald erkennend, wandte er sich definitiv der Schilderung des Landlebens zu, das mit dem Wechsel der Jahreszeiten auch einen steten Wechsel in der Szenerie bedingt, und in dessen geschäftigem Treiben der Frau eine so große Rolle zuerteilt wird. So schuf Millet einen neuen weiblichen Typus, den man bis dahin noch nicht gekannt hatte: den der Bäuerin.

Und wie hat er diese einfache Figur erfaßt, welche Harmonie hat er zwischen ihr und der Natur, der sie entsprossen, herzustellen

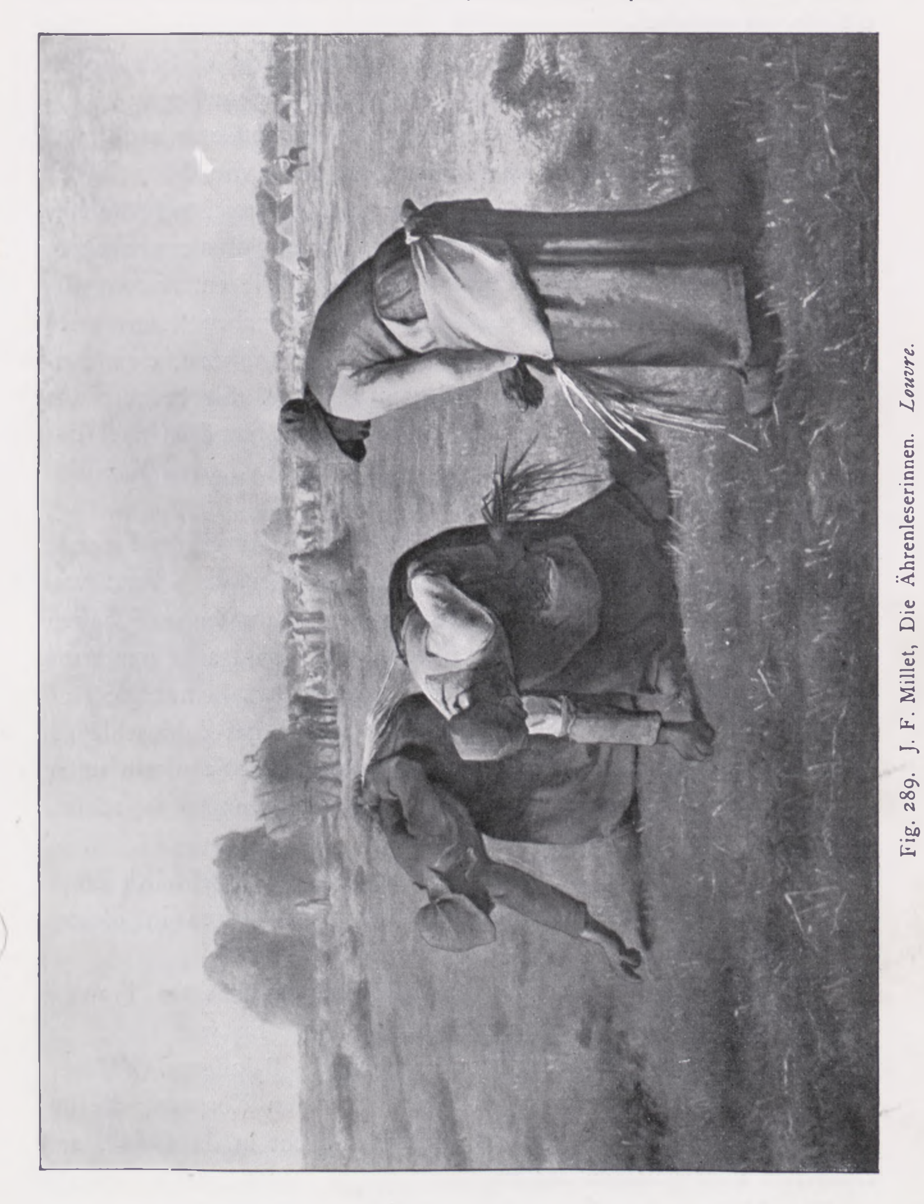


Fig. 289. J. F. Millet, Die Ährenleserinnen. *Louvre.*

gewußt! Welcher Rhythmus in der Bewegung, welche Größe in der Haltung, welche Erhabenheit in dem Ausdruck und im ganzen Ge-

baren seiner Feldarbeiterinnen, seiner Spinnerinnen, seiner Hirtinnen! Und dabei keine Pose, keine theatralische Effekthascherei, alles so einfach, so natürlich.

Welche Ruhe, welch poetische Stimmung atmet z. B. sein berühmtes Gemälde »Les glaneuses«, das wir in diesem Buche reproduzieren! Und doch, wie einfach ist der dargestellte Gegenstand, wie alltäglich die Handlung! Arme Frauen, welche, von der goldigen Sommersonne beschienen, die spärlichen Reste der reichen Ernte aufzulesen bemüht sind. Aber was hat der Maler aus diesem einfachen, beinahe banalen Sujet zu machen verstanden! Wie empfinden wir, daß diese Frauen, die, über die fruchtbare Scholle gebeugt, ihre harte Arbeit verrichten, diese Scholle lieben mit einer Inbrunst, einer Anhänglichkeit, als sei sie Fleisch von ihrem Fleische. Sie bedeutet für sie nicht nur den Boden, der ihnen Nahrung gibt, sondern auch das Vaterland, die Heimatserde, die ihre Vorfahren in harten Kämpfen um ihren Besitz oft mit ihrem Blute gedüngt!

Doch hören wir den Meister selbst, wie er zu einem Freunde spricht, mit dem er gegen Sonnenuntergang über die Ebene von Barbizon geht: »Sehen Sie diese Dinge, die sich da unten im Schatten bewegen, es sind die Genien der Ebene. . . . Es sind aber nur arme Leute; eine tief gebückte Frau, die eine Bürde Gras heimträgt; eine andere, die sich unter einem Bündel Holz erschöpft dahinschleppt. Von weitem sehen sie prächtig aus, sie wiegen ihre Schultern unter der Last; die Dämmerung verschlingt ihre Gestalten; es ist schön, es ist groß wie ein Mysterium!«

Die ganze Liebe zur Natur, sein ganzes, tief poetisches Empfinden und sein ästhetisches Glaubensbekenntnis liegen in diesem Ausruf des Meisters.

Weibliche Bildnisse, sowie Darstellungen des nackten Frauenkörpers sind bei Millet außerordentlich selten. Er war nicht der Mann der tändelnden Koketterie, und auch seine »Baigneuses« (Musée du Luxembourg) mit ihren abgearbeiteten, müden Körpern, die im Bade Erfrischung suchen, gehören sicherlich nicht in das Gebiet der erotischen oder galanten Malerei.

Was Millet seiner Frau, der tapferen und treuen Catherine Lemaire, zu verdanken hat, dürfte wohl allgemein bekannt sein. Sie

war es, die ihn in den Tagen der Armut und des Elendes mit dem steten Hinweis auf eine bessere Zukunft zu trösten und zu stützen wußte. Ihr haben wir auch die Erhaltung des »Angelus« zu verdanken, da der Meister dieses Bild, an dem ihm eine gewünschte Stimmung anfangs nicht recht gelingen wollte, ohne den Einspruch seiner Frau zerstört haben würde.

Jules Breton, der gleich Millet seine weiblichen Gestalten unter den Töchtern der Landleute und der Fischer sucht, ist ein Künstler von stark persönlicher Eigenart und einer der bedeutendsten Repräsentanten der modernen französischen Schule. Er versteht es, wie der große Meister von Barbizon, die verschiedenen Episoden des bäuerlichen Lebens mit einer unendlichen Poesie aufzufassen und darzustellen, die aber die gesunde Kraft und die überzeugende Aufrichtigkeit keineswegs ausschließt.

In seiner Einsiedelei in Courrières lebt der Maler sozusagen das Leben seiner Modelle, deren Gefühls- und Sinnenwelt ihm vollständig vertraut ist. Aber bei aller Naturwahrheit ist er doch in gewissem Sinne Idealist, und seine »Faneuses« und »Glaneuses« sind wirkliche Typen, welche eine künstlerische Synthese einer bestimmten Gattung des »Ewig-Weiblichen« darstellen.

Lhermitte gehört derselben Richtung an. Er ist der berufene Interpret der nordfranzösischen Bäuerin mit ihrem kräftigen Körperbau, ihren etwas üppigen Formen, ihrem offenen, nicht gerade ganz intelligenten Gesichtsausdruck, und dem zumeist einem breiten, behäbigen Lachen geöffneten Munde, aus dem die gesunden, weißen Zähne nicht ohne eine gewisse Koketterie hervorblitzen.

Obschon *Dagnan-Bouveret* seiner ganzen Veranlagung nach eher zum männlichen Porträtmaler berufen erscheint, so hat er doch, sowohl in seinen Madonnen, die trotz aller Vergeistigung echt moderne Schöpfungen sind, als auch bei seinen in unverfälschtem Lokalkolorit gehaltenen Bretoninnen, sich als bedeutenden Frauenmaler qualifiziert.

Alexandre Cabanel ist wohl einer der am meisten angefeindeten Künstler des modernen Frankreichs gewesen. Seine Gegner, und sie waren nicht wenig zahlreich, sprachen ihm kurzerhand jedes Temperament und allen künstlerischen Schwung einfach ab. Doch können

auch sie nicht leugnen, daß er Geschmack und Eleganz besitzt. Diese beiden Eigenschaften waren es auch, die ihn zum bevorzugten Maler der Damenwelt machten, und die eleganten Marquisen des Faubourg, die Sterne der Kunst- und Geisteswelt, stritten sich um die Ehre, von ihm gemalt zu werden. Außerdem hat Cabanel in seinen großen Kompositionen, deren Sujets er mit Vorliebe Homer, Euripides, der Bibel und Dante entlehnte, eine bedeutende Anzahl ideal schöner Frauengestalten geschaffen, die seinem großen Stilempfinden und seiner vornehmen Auffassung das beste Zeugnis ausstellen. Seine Gemälde Phädra, Thamar, Tochter Jephthas, Geburt der Venus, Francesca da Rimini u. s. w. dürfen inmitten aller Evolutionen, welche die französische Schule nach ihm durchgemacht hat und noch durchmachen wird, einen bleibenden Wert beanspruchen.

Einer der berühmtesten, wenn auch nicht der bedeutendsten französischen Maler der Jetztzeit ist *William Bouguereau.* Sein Gebiet ist die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, doch beschränkt er sich als Eklektiker par excellence nicht darauf. Ob er uns aber eine Göttin der heidnischen Mythologie, eine Heilige des Alten oder Neuen Testaments, eine Madonna oder Venus, eine Nymphe oder eine Pietà vorführt, immer scheint er von dem alleinigen Wunsche beseelt, der holden Frauenschönheit seine künstlerische Huldigung darzubieten, und dieselbe mit aller Anmut und allem Liebreiz zu umgeben, deren sein leichter und graziöser Pinsel fähig ist. Bouguereau hat eine elegante und korrekte Zeichnung, aber ein süßliches Kolorit, auch spricht man ihm, wohl nicht ganz mit Unrecht, Feuer und Temperament ab.

Dasselbe gilt für *Aublet*, dessen frische junge Mädchen und eleganten Weltdamen ja sehr liebreizende, aber doch etwas oberflächliche Geschöpfe sind.

Carolus Duran. Das mächtige Talent dieses Künstlers läßt sich nicht in den engen Rahmen des Spezialisten zwängen, doch kann man wohl behaupten, daß er zu den besten Frauenmalern der modernen französischen Schule gehört. So ist z. B. seine »Dame mit dem Handschuh« des Luxembourg ein unbestrittenes Meisterwerk der Porträtkunst. Seine tiefe und feine Beobachtungsgabe, seine diskrete Analyse des weiblichen Wesens, sein koloristischer Geschmack,

sein großes Verständnis für dekoratives Beiwerk und seine meisterhafte Beherrschung des Stofflichen, die, ohne sich in kleinliche Details zu verlieren, doch die schönen Reflexe einer Seiden- oder Brokatrobe zu würdigen und darzustellen versteht, endlich seine weltmännische Erfahrung und Gewandtheit machen ihn zu einem hervorragenden und gefeierten Darsteller weiblicher Schönheit und Eleganz.

Benjamin Constant, der kürzlich verstorbene berühmte Maler, ist vor allem ein farbenreicher, temperamentvoller Interpret orientalischen Lebens. In dem hellen Glanze der südlichen Sonne mit ihren harten, von den weißen Mauern zurückgestrahlten Reflexlichtern, in dem dämmerigen Halbdunkel arabischer Innenhöfe, sehen wir seine schlanken, feingegliederten Frauengestalten mit ihren verträumten Gazellenaugen sich in graziösem, wiegenden Gang bewegen, oder in süßem Nichtstun bald den Worten eines Märchenerzählers, bald der eintönigen Musik einheimischer Künstler lauschen. Prächtige Stoffe, farbenreiche Teppiche, blitzende Waffen geben dem Maler eine willkommene Gelegenheit, ein feenhaftes Lichtspiel zu entfalten, indem er seine ganze reiche Farbenskala erschöpft, und das manchmal etwas Visionäres hat.

Auch eine ganze Reihe herrlicher Frauenbildnisse hat der Meister hinterlassen, in denen er in vornehm dekorativer Weise die aristokratische Schönheit seiner distinguierten Modelle verewigte.

Henner zählt ebenfalls zu den gefeiertsten Größen der französischen Malerei. Seine Palette ist nicht sehr reich, aber bei aller Einfachheit seiner technischen Mittel weiß er die größten Wirkungen zu erzielen. Seine Kunst, die sich in der Verherrlichung weiblicher Schönheit ihr eigenstes Gebiet geschaffen, trägt einen durchaus persönlichen Charakter; wer einmal ein Bild des Meisters gesehen hat, wird es unter tausend anderen wieder erkennen. Dieser Eigenart hat er es auch zu danken, daß trotz seiner großen Erfolge bis jetzt die Zahl seiner Nachahmer außerordentlich gering geblieben ist. Die Manier Henners läßt sich eben nicht ohne weiteres nachahmen, und seine eigenartige Faktur und Auffassung schützen ihn vor gewissenlosen Kopisten. Wenn man den Künstler mit irgend einem der großen Maler der Vergangenheit vergleichen wollte, so könnte dies höch-

stens mit Correggio sein, mit dessen Malweise Henner manches Gemeinsame hat, obschon er doch immer er selbst bleibt. Henner ist ein Kolorist von exquisiter Zartheit, für den sowohl das Clairobscur



Fig. 290.
J. J. Henner, Fabiola. *Luxembourg.*
Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.

als auch das Pleinair kein Geheimnis mehr hat. Mit wunderbarer Leichtigkeit weiß er seine Kolorationen und Nüancen durch alle Stufen der chromatischen Tonleiter durchzuspielen, und seine Werke sind in ihrem herrlichen Glanz und unendlichen Harmonie wahre

Leckerbissen für koloristische Feinschmecker. Sein Inkarnat hat einen zarten Perlmutterschimmer, der aber hie und da wie in grellem Feuerscheine durch die Fülle rotblonden Haares oder ein tiefrotes Kopftuch seines Modells durchleuchtet wird und uns dasselbe wie in einer Vision erscheinen läßt. Alle diese Eigenschaften stempeln den Meister zu einem der hervorragendsten französischen Frauenmaler unserer Zeit.

Der vor kurzem verstorbene *Jean Léon Gérome* war nicht nur ein sehr fruchtbarer, sondern auch ein sehr vielseitiger Künstler von solider wissenschaftlicher und feinster weltmännischer Bildung. Maler und Bildhauer zugleich, zeigte er stets eine besondere Vorliebe für die Darstellung weiblicher Schönheit und Anmut, die in fast all seinen größeren Werken den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Er versteht es meisterhaft, den weichen, schmiegsamen Frauenkörper in einer instinktiven Pose zu überraschen und in ebenso lebensvoller wie graziösen Weise darzustellen. Als seine Hauptwerke in dieser Richtung können bezeichnet werden: »Combat de coqs«, sein erster Erfolg und die reizende polychromierte Marmorfigur »Tanagra«, die sich beide im Luxembourg-Museum befinden; ferner »Vente d'esclaves« und »Jeu de boules«, eines seiner letzten Werke.

G. Courtois ist ein Schüler Géromes, dessen hervorragendste Eigenschaften absolute Aufrichtigkeit und seelenvolle Auffassung sind. Seine Frauengestalten haben manchmal, bei aller berauschenden Schönheit, einen leisen Anflug von »Morbidezza«, der sie vorzüglich kleidet. Eines seiner besten Porträts ist das der Mademoiselle Bartet von der Comédie-Française.

Das weibliche Ideal *Henri Gervex'* nähert sich in auffallender Weise dem der großen Meister der französischen Frührenaissance, eines Jean Goujon, Germain Pilon u. s. w. Wir finden bei ihm dieselben schlanken, feingliederigen Gestalten, dieselben kleinen geistreichen Köpfchen, dieselbe keusche Jungfräulichkeit. Da der Meister über ein blendendes Kolorit verfügt, ist seine Vorliebe für den nackten weiblichen Körper wohl erklärlich.

Leider ist Gervex der bevorzugte Maler der offiziellen Welt, welche ihn mit großen zeitraubenden Staatsaufträgen beglückt, die ihn von seinem eigentlichen Gebiet, der Darstellung der Frau, immer mehr ablenken.

Hector Leroux hat sich eine eigene Spezies weiblicher Schönheit vorbehalten. Er ist der privilegierte Maler der Vestalinnen. Fast in jedem Salon ist er durch ein Bild vertreten, welches Szenen aus dem Leben dieser keuschen Priesterinnen und Hüterinnen des heiligen Feuers darstellt. Er ist ein Meister der Komposition; manchmal von etwas theatralischem Affekt, ohne aber jemals die Grenzen des guten Geschmackes zu überschreiten.

Boldini ist ein Toilettenmaler allerersten Ranges, den seine feine, geistreiche Manier, sein mondäner Geschmack zum Lieblingsmaler der eleganten Pariser Damenwelt prädestinierte.

Dasselbe gilt von dem kürzlich verstorbenen *Fantin Latour*, der ebenfalls zu den gesuchtesten Porträtisten weiblicher Eleganz gehört.

Tony Robert Fleury, den die französische Künstlergenossenschaft zu ihrem Präsidenten gewählt hat, ist ein Maler der weiblichen Schönheit und Anmut, der es durchaus verschmäht, durch Effekthaschereien von zweifelhaftem Geschmack die Gunst der Massen zu gewinnen. Er versteht es, aus kleinen Motiven große Kunstwerke zu machen, in denen die feinen Silhouetten schöner Frauen eine bedeutende Rolle spielen. Eines seiner bekanntesten Bilder zeigt uns Mazarin und seine Nichten. Der Kontrast zwischen dem durch Krankheit gebrochenen Staatsmann und Kirchenfürsten und der blühenden Schönheit der anmutigen jungen Mädchen ist von tief ergreifender Wirkung. Auch seine »Leda mit dem Schwan« und seine »Ophelia« gehören zu den besten Stücken moderner Frauendarstellung.

Ernest Heberts weibliche Bildnisse können als eine wahre Symphonie der Frauenseele bezeichnet werden, die ihm ein kostbares Instrument ist, auf dem er dasselbe Thema: Frauenliebe und Frauenanmut in allen möglichen Variationen, aber immer mit der gleichen Maëstra, zu spielen versteht. Sein schönes Bild »Warum« (?), welches im Salon von 1884 allgemeines Aufsehen erregt hatte, repräsentiert in seiner so eigenartig suggestiven Frauengestalt mit Harfe so recht das weibliche Ideal des Meisters. Eine schmale, gewölbte Stirne, Wangen von vornehmer Blässe, rote Lippen, die ein rätselhaftes Lächeln umspielt, tiefe, dunkle, traumverlorene Augen, das sind die Merkmale seiner weiblichen Gestalten, die er in allen Lebens-

altern darstellt, von der zartesten Kindheit bis zur duftenden, voll entwickelten Blüte.

Elie Delaunay ist ein gesundes, starkes Talent, das alle technischen Kniffe verschmäht, die mehr blenden als überzeugen. Er begnügt sich damit, in seinen Porträts schöner Frauen die Anmut seiner Modelle mit großer Liebe und ernstem Streben nach Naturwahrheit wiederzugeben.

Die Kunst *Puvis de Chavannes'* ist so voll Majestät, Größe und Poesie, daß es gewagt erscheinen muß, in dem beschränkten, uns zur Verfügung stehenden Raume eine, wenn auch nur gedrängte Schilderung derselben zu unternehmen. Seine herrlichen Kompositionen muten uns an wie Erscheinungen aus einer höheren Welt und niemals, seit Giotto, hat ein Künstler dasselbe tiefe Empfinden für die große Linie, die ruhige Haltung, die mäßig rhythmische Bewegung in dem Maße bekundet wie Puvis de Chavannes.

Um die Bedeutung dieses Meisters in ihrer vollen Größe zu würdigen, braucht man nur im Pantheon zu Paris sein letztes Werk »Ste. Geneviève veillant sur la ville de Paris« mit denen der übrigen Koryphäen der französischen Kunst, die ebenfalls dort vertreten sind, zu vergleichen.

Puvis ist, seinem ganzen einfachen Wesen entsprechend, mehr Lyriker als Dramatiker. Seine künstlerische Inspiration entrückt ihn allem Irdischen, und läßt ihn in den höchsten Regionen des Ideals seinen Wohnsitz aufschlagen, von wo aus er uns in heiterer, ungetrübter Ruhe, die das Zeichen einer großen Seele ist, die einfachen und doch so großartigen Schöpfungen herabsendet, welche als eine Art höheren Symbolismus aufzufassen sind.

Die Frauengestalten dieses Künstlers sind durchaus stilvolle Wesen, schön wie die Musen und anmutig wie die Grazien. In ihrer nackten Keuschheit, in der Weichheit der Linie, in der Eleganz und Reinheit des Umrisses haben sie etwas unsagbar Harmonisches, welches Augen und Geist gleichermaßen fesselt. Er ist, wie mit Recht gesagt wurde, der »Orpheus der Malerei«, und sein Pinsel bezaubert wie die Leier des Poeten.

Puvis de Chavannes war aber nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein großer und guter Mensch. Geradezu ideal kann

auch das Verhältnis zwischen ihm und seiner Gemahlin, der Prinzessin Marie Kantakuzene, genannt werden. Sie war die einzige, von der sich der Künstler beeinflussen ließ, mit der er seine Ideen und Entwürfe besprach. Ihr Lob galt ihm als höchste Anerkennung. Er hat sie in manchem seiner Werke, so namentlich in seiner herrlichen hl. Genovefa, verewigt. Außerdem besitzt das Museum von Lyon ein merkwürdig ergreifendes Porträt von ihr. Als der Tod ihm die entriß, die ihm nicht nur dem Herzen, sondern auch dem Geiste nach eine treue Lebensgefährtin gewesen, war des Meisters Kraft gebrochen, und wenige Monate später folgte er ihr nach in jenes geheimnisvolle Land, aus dem es keine Wiederkehr mehr gibt.

Wie Puvis de Chavannes ist auch *Gustave Moreau* ein Idealist, und wie jener sieht er in der Malerei nichts anderes als ein Mittel, den Schmerz und die Freude der Seele zum Ausdruck zu bringen. In seinen zahlreichen Werken, die er, zu einem Museum vereinigt, dem Staate zum Geschenke machte, zeigte er sich als ein wunderbarer und bewundernswerter Darsteller nicht nur des weiblichen Körpers, sondern auch der weiblichen Seele. Wie bei Böcklin ist auch bei Moreau die Frau oft nur ein Mittel, das ihm zur Verkörperung geheimnisvoller Naturkräfte oder Seelenregungen dient, so beispielsweise in dem eigenartigen »Licorne« (Einhorn) betitelten Bilde, das er in mehreren Varianten wiederholte. Sein weibliches Schönheitsideal ist gleichzeitig modern und antik, auf den grazilen, schlanken Körpern von schönstem Ebenmaß sitzen reizende, träumerische Köpfchen, die aber durchaus nichts Sentimentales an sich haben. In seiner Leda, in seiner Pasiphae, seiner Messalina konzentriert er eine ganze Skala von Gefühlen, die durch die Kunst des Malers die Bedeutung von Symbolen erlangen.

Was seine malerischen Ausdrucksmittel betrifft, so gehörte Moreau in seinen Jugendwerken noch zu den Romantikern. Später stand er unter dem Einfluß der italienischen Primitiven, um schließlich in seinen letzten Schöpfungen einem durchaus modernen Impressionismus und Symbolismus zu huldigen. Diesen drei Perioden entspricht auch seine verschiedenartige Darstellung der Frau, da bei ihm, wie bei allen großen Meistern, künstlerische Auffassung und malerische Ausdrucksweise sich vollkommen decken.

Paul Baudry liebt es besonders, seine reiche Begabung in allegorischen und mythologischen Kompositionen zu entfalten, in denen naturgemäß die Darstellung der Frau einen großen Platz einnimmt. Seine Dekoration des Foyers der großen Pariser Oper, seine »Fortuna« (Luxembourg), seine »Toilette de Vénus« (Bordeaux) und sein herrliches, von Napoleon III. angekauftes Gemälde »La vague et la Perle« sind ebensoviele liebenswürdige und graziöse Meisterwerke der Zeichnung und des Kolorits.

Als feiner Psycholog zeigt sich der Künstler in seiner »Charlotte Corday« (Nantes) und in »Supplice d'une femme« (Lille).

J. Jules Lefebvre gibt uns in seinen Frauenbildnissen eine feine Analyse des weiblichen Wesens. Seine Zeichnung ist sicher und korrekt; sein Pinsel modelliert wie liebkosend die schönen Rundungen des jugendlichen Frauenkörpers. Er ist seiner ganzen Veranlagung nach eher Idealist als Sensualist, und die Darstellung der keuschen Anmut lieblicher Nymphen scheint ihm mehr zuzusagen als die ausgelassene Freude liebeswütiger Bacchantinnen. Das Kolorit des Meisters, das in seinen Jugendwerken etwas blaß und matt war, hat in den letzten Jahren einen satten, lebenswarmen Glanz angenommen, wie er dies neuerdings durch das schöne, im diesjährigen Salon ausgestellte Frauenbildnis »Carlotta« bewiesen.

Eugène Carrière, der lange Zeit brauchte, bis sich sein bedeutendes Talent zur Anerkennung durchgerungen, ist ein Meister von starker persönlicher Eigenart, der eine große Tiefe des Gemütes mit einem aufrichtigen Streben nach formaler Schönheit verbindet. Er ist keiner jener vielseitigen Künstler, die in allen Sätteln gerecht sind, und deren liebenswürdige Begabung mehr blendend als überzeugend wirkt. Zu ernst veranlagt, um nach leichten Erfolgen zu haschen, strebt er im Gegenteil nach steter Vervollkommnung seiner Kunst, nach Konzentrierung des Ausdrucks und nach Vereinfachung der künstlerischen Darstellung. Auf ihn paßt so recht das Dichterwort: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.«

Der rauschende Strom des Pariser Lebens, in dem schon so manches starke Talent untergetaucht, vermag ihn auch nicht für eine Minute von seiner ernsten Arbeit abzulenken. Die gesellschaftlichen Vergnügungen haben für ihn keinen Reiz; er lebt nur seiner

Familie und für seine Familie. Sie liefert ihm auch das ständige Thema für seine Bilder, Familienbilder, deren natürlicher Mittelpunkt die Mutter ist. Und wie weiß er dieses Thema zu variieren, mit welcher Liebe und mit welchem Talent versteht er es, uns die einfachen Vorgänge des häuslichen Lebens, das ja schließlich ein Bild des Lebens der Menschheit ist, zu schildern, daß sie eine universelle Bedeutung erlangen!

In anschaulicher Weise beschreibt Dora Hitz das Familienleben des Meisters in ihrem tiefempfundenen Aufsatz über Eugen Carrière (»Kunst und Künstler«, Monatsschrift, Heft VII, April 1904), und treffend sagt sie von der Frau des Malers: »Man könnte bei ihr und nach ihrem Beispiel bei manchen Künstlerfrauen von den ‚Frauen in der Kunst' sprechen. Von den Frauen, deren selbstloser Liebe die Welt die Existenz so mancher Kunstwerke, die sie bewundert, zu danken hat. Es braucht gar nicht einmal der Fall zu liegen wie bei Frau Carrière, die dem auf das denkbar Einfachste geführten Haushalt vorstand, der Kunst des Mannes die Sorgen und Mühen ferne haltend. Denn schwere Zeiten haben beide im Beginn der Ehe zusammen tapfer und ohne Klagen bestanden, nur der Freude ihrer Kinder und der Arbeit lebend.«

Carrière verfügt nicht über eine besonders glänzende Palette; er bevorzugt graue und braune Töne in allen Nüancen und Abstufungen, aber trotz dieser einfachen Farbenskala sind seine Gemälde wahre Wunderwerke koloristischer Feinfühligkeit, und die Kenner wissen den ausgesuchten Reiz dieser mehr abstrakten Tongebung wohl zu schätzen.

Maxence ist der Erbe Moreauscher Symbolik, die er unter Anwendung der modernsten Licht- und Farbenprobleme mit großem Erfolge fortsetzt. Seine eigenartig schönen Frauengestalten sind keine Erdentöchter, sie scheinen aus einer anderen und besseren Welt zu stammen. Manche seiner Bilder haben etwas Prophetisch-Visionäres und rufen einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hervor.

Moreau de Tours ist der Spezialist der weiblichen Neurose, und in seinen »Verrückten«, »Stigmatisierten«, »Morphiomanen« bringt er die mystische Reaktion einer kranken Seele auf die körperliche Hülle in ergreifender Weise zum Ausdruck.

F. Lafon bevölkert seine Dekorationen großen Stils mit reizenden



Fig. 291.

E. Weisz, Dame mit Maske. *Luxembourg.*

Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.



Fig. 292.
L. L. Machard, Damenbildnis. *Luxembourg.*
Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.

Frauengestalten, deren ausgesuchte Formen und das frische, in pastellartiger Tongebung gehaltene Inkarnat entzückend wirken.



Fig. 293.
Ed. Aman-Jean, Damenbildnis. *Paris, Salon 1904.*
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Jean Béraud, *L. Commerre* und *Clairin* sind die privilegierten Maler der Theaterwelt.



Fig. 294.
Antoine de la Gandara, Bildnis der Gräfin de Noailles.
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Luc Olivier Merson führt uns seine Schönen in dem kleidsamen Kostüm aus der Epoche Henri II. vor, verschmäht es aber auch nicht, gelegentlich reizende Nymphen in ihrer zarten Nacktheit zu malen.

Albert Besnard ist ein Künstler von universellem Ruf, der, obschon mitten in der geistigen Strömung seiner Zeit schwimmend, doch eine durchaus persönliche Eigenart zu bewahren wußte. Er ist der Meister des »imprévu«, den sein feines Empfinden für alle Regungen der Frauenseele, seine originelle, vibrierende Technik, die meisterhafte Art, wie er gleichsam spielend die kompliziertesten Lichtprobleme zu lösen versteht, zu unbestrittenen Erfolgen als Frauenmaler geführt hat.

Besnards Manier hat viele jüngere Künstler beeinflußt, aber als Beweis, wie wenig Manierist er selber ist, mag das Porträt der jüngst verstorbenen Prinzessin Mathilde Bonaparte gelten, das er im diesjährigen Salon ausstellte, und das in seiner schlichten Einfachheit und soliden Faktur von der sonst so kapriziösen Art des Meisters vollständig abweicht. Dasselbe kann als eine stille und würdige Huldigung für die hochherzige und freigebige Gönnerin und Beschützerin der Künste bezeichnet werden.

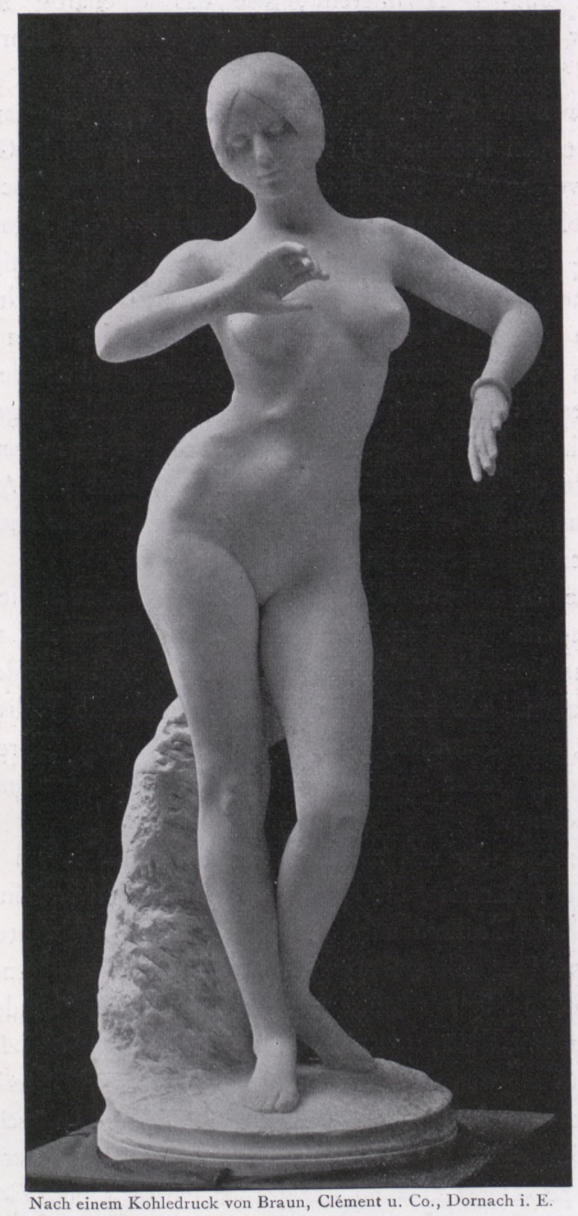
Ein außerordentlich liebenswürdiger Frauenmaler der neuen Schule ist *André Brouillet,* der mit leichter Grazie die anmutigen und interessanten Physiognomien der mondänen Pariserin zu schildern versteht. Zu seinen besten weiblichen Bildnissen zählen: das Porträt der Königin Olga von Griechenland, diejenigen der Damen Thomson, Popper, sowie der bekannten Schriftstellerin Gyp.

Zu den bevorzugten Porträtisten der französischen sowohl wie der kosmopolitischen eleganten Welt, die in Paris ihr Hauptquartier aufgeschlagen hat, gehören ferner: *Aimé Morot,* der elegante *F. Flameng*, der duftig zarte *Chaplin, Humbert*, *Machard*, *Sain*, *Blanchard*, *Weisz*, *Raph. Collin*, *Marcel Baschet* und *Helleu*, der hervorragende Pastellist.

Zu den allermodernsten Frauenmalern, deren Werke in ihrer Gesamtheit eine hochinteressante Synthese des weiblichen Wesens, wie es unser hastiges, nervöses und etwas dekadentes Zeitalter hervorgebracht hat, liefern, sind zu rechnen: *Morisset*, *Abel Faivre*, *Louis Picard*, *Jean Véber*, *Caro Delvaille*, *Paul Albert Laurens* und namentlich der spanisch-französische *Antonio de la Gandara*, der es wie kein zweiter versteht, die rassige, aristokratische Schönheit und moderne Überschlankheit der vornehmen Pariserin zu schildern. Seine



Fig. 295.
Frémiet, Jeanne d'Arc. *Paris.*



Nach einem Kohledruck von Braun, Clément u. Co., Dornach i. E.

Fig. 296.

Alexandre Falguière, Die Tänzerin.

Kunst hat, wie seine eleganten Modelle, einen Stich ins Dekadente, wirkt aber immer faszinierend, wie das eigenartig interessante Porträt der Comtesse de Noailles, der geistvollen Schriftstellerin, beweist.

Nicht weniger interessant ist *Aman-Jean*, einer der Hauptbannerträger der neuen Richtung in Frankreich. Gleich de la Gandara ist er ein hervorragender und feiner Schilderer der spezifisch pariserischen Weiblichkeit, die auch dann, wenn sie nicht eigentlich Anspruch auf Schönheit erheben kann, durch ihre eigenartige Grazie, durch die unnachahmliche Eleganz immer noch zu fesseln versteht. Was er in den Köpfen seiner vornehmen Modelle zum Ausdruck bringt, was sich in dem suchenden und gebenden Blicke der schönen, lebensprühenden oder halbverschleierten Augen widerspiegelt, was er in das Lächeln des fein gezeichneten Mundes zu legen versteht, das ist die Seele der modernen Pariserin, dieses Wesens voll Anmut und Liebreiz, das die Schönheit zu seinem obersten Gesetze und die Liebe zur höchsten Kunst erhoben hat.

Was die französische *Skulptur* betrifft, so hat auch sie im Laufe des Jahrhunderts verschiedene Evolutionen durchgemacht, welche auf die Bildhauerkunst der übrigen Länder einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben. Ob klassisch oder romantisch, ob realistisch oder idealistisch, immer hat die Plastik, ebenso wie die Malerei, in der Verherrlichung holder Frauenschönheit eine ihrer vornehmsten Aufgaben erblickt.

Leider reicht der uns zur Verfügung stehende Raum nicht aus, die Werke der Künstler, die als Frauendarsteller gelten können, ihrer Auffassung und Technik nach auch nur flüchtig zu besprechen, wir müssen uns daher mit einer kurzen Aufzählung begnügen.

Den großen *Houdon* haben wir bereits im 18. Jahrhundert kennen gelernt. Zu den Klassikern zählen: *Bosio* und *David d'Angers*. In *Rude* begrüßen wir den Vater der modernen Bildhauerkunst, zu deren hervorragendsten Vertretern folgende Meister zu rechnen sind: *Préault*, *Maindron*, *Aimé Millet*, *Carpeaux*, der Schöpfer der herrlichen Gruppe »Der Tanz« an der großen Pariser Oper, *Paul Dubois*, dessen keusche, innige »Jeanne d'Arc« als die beste künstlerische Verkörperung der Heldenjungfrau bezeichnet werden kann, *Frémiet*,



Fig. 297.
Antonin Mercié, Grabmal der Madame Carvalho.

der ebenfalls ein herrliches Jeanne d'Arc-Denkmal geschaffen, *Antonin Mercié*, von dem wir eine wunderbare, tiefempfundene Grabfigur im Bilde vorführen, *Falguière*, dessen »Tänzerin« so allgemeines Aufsehen erregte, ferner *Chapu*, *Dalou*, *Carrier-Belleuse*, *Barrias*, *Alex. Charpentier*, *Carriès* und *Auguste Rodin*, der Vielgefeierte, dessen malerische, etwas verschwommene Art der Behandlung des Marmors ihm selbst großen Ruhm eingebracht hat, seinen zahlreichen Nachahmern aber leicht verderblich werden kann.

In der Kleinplastik und dekorativen Kunst begegnen wir Meistern wie *R. Carabin* und *Dampt*, welche die schönen Wellenlinien schlanker Frauenkörper mit großem und eigenartigem Talente zu verwerten wissen.

Zu den Meistern der Medaille und des Plaketts, die auf dem beschränktesten Raume Kunstwerke von ungemein großer Wirkung zu schaffen verstehen, in denen die Darstellung der Frau naturgemäß eine bedeutende Rolle spielt, rechnen wir endlich: *Chaplain*, *Roty* und *Dupuis*.

Deutschland und Österreich.

Die deutsche Kunst, zu der wir auch die des benachbarten Österreichs rechnen können, hat im Laufe des 19. Jahrhunderts dieselben Wandlungen durchgemacht wie die französische, von welcher sie mehrfach, direkt oder indirekt, beeinflußt wurde, ohne aber jemals ihren selbständigen, nationalen Charakter einzubüßen.

Der Nachfolger Carstens in der klassischen Richtung ist *Bonaventura Genelli* (1798—1868), der aber ein viel poetischeres Gefühl und eine originellere Gestaltungsgabe bekundet wie sein Vorgänger. Er ist der Meister der reinen Linie und des rhythmischen Wohlklanges, dem aber, wie allen Klassizisten, jeder Farbensinn vollständig abgeht. Seine figurenreichen Kompositionen »Aus dem Leben eines Wüstlings«, »Aus dem Leben einer Hexe« und namentlich der »Raub der Europa« (Galerie Schack) zeigen in den Frauengestalten den ihm eigenen schönen Linienfluß, sind aber nur Schemen ohne jedes

Seelenleben. Er bediente sich zu ihrer Darstellung keines Modelles, sondern schöpfte sie, wie Muther ebenso treffend als geistreich bemerkt, »aus der Tiefe seines Gemütes«.

Auf die kalten Klassizisten folgen die schwärmerischen Romantiker, die der heidnischen Götterwelt den christlichen Himmel entgegenstellten. Ihre typischsten Vertreter hat die religiöse Romantik in den sogenannten Nazarenern: *Overbeck*, *Cornelius*, *Schnorr von Carolsfeld*, *Führich* und *Steinle*.

In dem üppigen, lebensfreudigen Rom führten diese Künstler ein wahres weltfremdes Mönchsleben. Die Jungfrau Maria war ihre Muse und ihr höchstes weibliches Ideal; sie war auch das erstrebenswerteste Ziel künstlerischer Darstellung. Sie sahen dieselbe wach und im Traume, und glaubten daher, auf ein irdisches Modell verzichten zu dürfen, da sie ja befürchten mußten, daß dieses in seiner Erdenschwere das Bild, das ihrem geistigen Auge vorschwebte, beeinträchtigen und verdunkeln könnte.

In derartigen Anschauungen befangen, wurde ihre Kunst immer ätherischer und kraftloser, sie verlor jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit und ging schließlich einem seligen Ende entgegen, ohne irgend etwas geleistet zu haben, was auf die kommenden Geschlechter anregend und befruchtend hätte wirken können.

Mit dem Feuereifer der Apostel, welche eine neue Lehre verkünden, hatten die Nazarener ihr Werk begonnen, um es mit der Entsagung weltflüchtiger Anachoreten zu beschließen, die sich in die Einsamkeit zurückziehen, damit sie nicht mit eigenen Augen sehen müssen, wie die Welt sich von ihrem eigenen Ideal immer mehr abwendet und es durch andere zu ersetzen sucht. Unter König Ludwig I. von Bayern war München zum Zentrum deutscher Kunst geworden, und hier versuchte nun Cornelius, der die Leitung der Akademie übernommen hatte, eine neue nationale Malerei zu schaffen. Allein seine Absicht, dies auf Grund einer monumentalen Freskomalerei zu erreichen, mußte naturgemäß mißglücken, und die Verachtung der Cornelianer für die Wirklichkeit und Natur, sowie für die Technik der Ölmalerei konnte nur ihren Gegnern nutzen.

Unter diesen ragte namentlich *Wilhelm Kaulbach* hervor, der Ahnherr der Künstlerdynastie, welche durch die Namen Friedrich,



Photographische Union, München.

Fig. 298.

Friedrich Kaulbach, Die Vertreibung aus dem Paradiese.

Fritz August und Hermann Kaulbach vertreten ist. Obschon aus der Cornelianischen Schule hervorgegangen, huldigte er in seinen



Fig. 299.
Moritz von Schwind, Das Rosenwunder, aus der Legende der hl. Elisabeth.
Freskencyklus auf der Wartburg.

Bildern, für die er noch das große Format beibehielt, einer bis dahin unbekannten Farbenfreudigkeit, die ihm die Gunst des Publikums zuwandte. So bildete dieser Künstler das Bindeglied zwischen den Kartonmalern und den späteren Koloristen. Kaulbachs weibliche Gestalten zeigen in ihrer Linienführung noch gewisse klassische Reminiszenzen, sind aber ohne dramatischen Ausdruck und nicht immer frei von einer gar zu beabsichtigten Sinnlichkeit. Dies gilt vornehmlich für seine Illustrationen zu den Prachtausgaben deutscher Klassiker. Die besten Schöpfungen dieser Art sind die Heldinnen Goethescher Dramen: Mignon, Gretchen, Lili u. s. w., die den Namen des Künstlers in den weitesten Kreisen volkstümlich gemacht haben.

Zu derselben Zeit hatte sich in Düsseldorf ein Kreis eigenartiger junger Künstler gebildet, die, wie auf einer weltfernen Insel sitzend, den großen Strom der Zeit an sich vorüberbrausen ließen und nur ihren Idealen lebten. Sie waren vielleicht nicht von derselben christlichen Frömmigkeit und Aszese erfüllt wie die Nazarener, waren aber nicht weniger schwärmerisch veranlagt. Sie wählten vorzugsweise Stoffe aus dem Alten Testament und auch den Dichtern der klassischen und romantischen Schule: Goethe, Byron, Walter Scott haben sie mancherlei Anregung zu verdanken.

Die Frauengestalten dieser Maler tragen ganz den Stempel sentimentaler deutscher Romantik. *Sohns* Leonoren und *Steinbrücks* Genovefen muten uns heutzutage in ihrer harmlosen naiven Rührseligkeit recht eigentümlich an. Trotzdem diese Düsseldorfer Schule keine neuen Bausteine zum Tempel der Kunst herbeigeschafft hat, ist ihr Wirken doch nicht ganz ohne Verdienst, haben sie doch wieder die Maltechnik zu Ehren gebracht, die unter den Kartonzeichnern Cornelianischer Observanz fast ganz in Vergessenheit geraten war.

Einen großen Künstler hat die deutsche Romantik aber doch hervorgebracht: *Moritz von Schwind.* Sein liebenswürdiger Genius führt uns ein in das Zauberreich der Sagen- und Märchenwelt, das er mit lieblichen Elfen und Nixen und reizenden blondhaarigen Prinzessinnen bevölkert. In ihm ist der alte Volksglaube an die geheimnisvollen Wesen, welche Wald und Feld beleben, aufs neue erwacht; er sucht sie in dem munter springenden Quell, in dem hohlen Stamm der tausendjährigen Eiche, in den klaffenden Spalten



Fig. 300.

Moritz von Schwind, Die Flucht, aus der Legende der hl. Elisabeth.
Freskencyklus auf der Wartburg.

der moosbedeckten Felsen, in den Trümmern der altersgrauen Burgruinen. Er kennt ihre Sprache und sie folgen seinem Rufe. Und wenn er sie der staunenden Menschheit zeigt, die lieblichen Geschöpfe, in ihrer keuschen, mädchenhaften Frische und Anmut, dann ist es wie ein Wunder und man muß wohl an ihre Existenz glauben.

Durch die ganze Kunst Schwinds geht ein Zug von zarter Innigkeit und frauenhafter Grazie, und seine »Melusine«, seine »Legende der hl. Elisabeth«, seine Märchen »Von den sieben Raben« und dem »Aschenbrödel« sind von einem Hauche echtester Poesie durchweht.

Gegen Mitte des Jahrhunderts begann sich über Belgien der französische Einfluß auf die deutschen Maler bemerkbar zu machen, und in Paris, Brüssel und Antwerpen erblickten sie fortan die Zentren wirklicher Kunst.

Vorher aber hatten sich bereits einige Künstler, die ihren Aufenthalt in Italien nicht ausschließlich dem Studium der Antike und der großen Meister der Renaissance widmeten, angeregt durch die Schönheit der sie umgebenden Natur, von der herrschenden konventionellen Malerei losgesagt und in selbständiger Weise zu Koloristen herangebildet.

Zu diesen gehört *August Riedel* (1800—1883). Er hatte sich an der Farbenpracht der italienischen Landschaft, an dem bunten Gewimmel des südlichen Volkslebens begeistert, und malte mit Vorliebe schöne Italienerinnen in ihrer kleidsamen Tracht, wobei er seine reiche Begabung für glänzende Lichtwirkungen aufs beste entfalten konnte. Auch in seinen »Badenden Mädchen« zeigt er sich als ein großer Licht- und Farbenkünstler, und beim Betrachten dieses Bildes begreift man, wie seine, durch dieses und ähnliche Werke aus dem Banne der Kartonmalerei herausgerissenen Kollegen ihm den Namen eines »koloristischen Feuerwerkers« geben konnten.

Anselm Feuerbach, dessen ungebändigtem Temperamente wohl die eng gezogenen Grenzen der heimischen Kunst am wenigsten behagen mochten, war einer der ersten, der das Bedürfnis empfand, an der Quelle der Kunst, in Paris selbst, künstlerische Begeisterung und neue Ideen zu schöpfen. Er malte zuerst in der klassizistischen Richtung eines Ingres und Couture. Auf die Dauer mochten diese kühlen Akademiker den jungen Feuergeist jedoch nicht zu fesseln



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 301.

Anselm Feuerbach, Iphigenie. *Stuttgart, K. Gemäldesammlung.*

und er wandte sich nach Italien, wo ihn namentlich die alten Venezianer anzogen. Seine Bilder aus dieser Periode sind von einem sonnigen Leuchten erfüllt und imponieren durch ihre monumentale Größe und Einfachheit. Mit zunehmender Verdüsterung seiner seelischen Stimmung gerät der Künstler immer mehr in eine graue, abstrakte Tongebung, welche gleichsam als der Reflex der tiefen Melancholie anzusehen ist, die ihn beherrschte und ihm jede Lebensfreude vergällte.

Feuerbachs Frauengestalten sind klassisch in gutem Sinne des Wortes. Keine leblosen Schemen, keine bemalten Marmorstatuen, sondern echte Menschen, leidenschaftlich in ihrer Liebe und in ihrem Haß. Welche tragische Größe liegt z. B. in seiner »Iphigenie«, von der er zwei Varianten gemalt hat! Ihr Schmerz und ihre Trauer wird zu einem Kultus, und sie ist die hohe Priesterin, weit erhaben über allem Menschlichen! Einen ebenso tiefen Eindruck hinterläßt auch seine »Medea« der Münchener Pinakothek. In diesen Gestalten wohnt kein hohles Theaterpathos, sie sind frei von jeder Pose und erfüllt von echter, menschlicher Leidenschaft, die ihre Seele aufwühlt, ihr Hirn zermartert, ihre Nerven anspannt zu der letzten befreienden Tat. Im »Gastmahl des Plato« schildert er die Heiterkeit des antiken Lebens, und in der Gruppe der durch den Eingang des Festsaales hereinstürmenden Tänzerinnen hat er Frauengestalten von idealer, unvergänglicher Schönheit geschaffen. Aber auch in diesem Bilde, das ein Hohelied der Lebensfreude sein soll, fehlt nicht der melancholische Grundton, der fast all seinen Schöpfungen eigen ist. Die heitere Lust der schönen Tänzerinnen wird gedämpft durch den sinnenden, grüblerischen Ausdruck Platos, welcher der antiken Seele vollständig fremd ist, und als ein echtes Produkt modernen Weltschmerzes angesehen werden muß.

Außer in den bereits erwähnten Bildern hat er noch in Werken wie »Hafis am Brunnen«, »Dante in Ravenna«, »Tod des Pietro Aretino«, »Porträt einer Römerin« und vielen anderen seinen weiblichen Schönheitsidealen beredten Ausdruck verliehen.

Feuerbach war ein schöner Mann von zarter, fast frauenhafter Gestalt. Er mußte auf die Frauenherzen einen bedeutenden Eindruck machen, aber in der Liebe erging es ihm wie in seiner Kunst. Das



Mit Genehmigung von Viktor Angerer, Wien.

Fig. 302. Hans Makart, Der Sommer.

ruhelose, grüblerische Wesen, das innere Feuer, das ihn wie im Fieber verzehrte, ließ ihn zu keinem ruhigen Genießen kommen. Das tragische Geschick dieses merkwürdigen Menschen und genialen Künstlers hat er selbst in seinem Buche »Ein Vermächtnis« geschildert, das einen tiefen Einblick in diese kranke, zerrissene Seele gestattet.

Einer der beliebtesten Frauenmaler war eine Zeitlang *Gustav Richter*. Er hatte sein Handwerk in Paris erlernt und war, ausgerüstet mit glänzenden technischen Eigenschaften, nach Berlin zurückgekehrt, wo ihm seine Kunst, nicht minder aber seine elegante Erscheinung und seine guten weltmännischen Manieren eine vornehme weibliche Kundschaft zuführten. Eines seiner berühmtesten Bilder ist das Idealporträt der Baronin Ziegler als Königin Luise, welches sich im Kölner Museum befindet.

Der bedeutendste Kolorist, den die Pilotyschule hervorgebracht, ist unstreitig *Hans Makart*. Seine ganze Kunst ist eine blendende, farbensprühende Dekoration, in der die leuchtenden, sinnlich schönen Frauenkörper in ihrer göttlichen Nacktheit oder in seidene und brokatene Prunkgewänder gehüllt, den vornehmsten Platz einnehmen. Er ist der farbenfreudige Sohn der in bacchantischer Lebenslust überschäumenden italienischen Hochrenaissance. Aber, so viele Frauen Makart auch gemalt haben mag und so sehr er sich auch bemüht hat, in seinen Werken der weiblichen Schönheit den schuldigen Tribut zu zollen, kann er doch nicht als hervorragender Frauenmaler bezeichnet werden. In seinen Farbenorgien ist die weibliche Gestalt oft nur ein Klecks, ein Mittel zum Zweck. In die Frauenseele einzudringen und die schöne Hülle durch den geistigen Ausdruck zu beleben und zu verklären, war nicht nach des Meisters Geschmack. Er begnügte sich vollkommen mit der Wiedergabe der äußeren Erscheinung als Farbenwert. Jeder psychologischen Vertiefung, ja sogar jeder ernsteren Charakteristik ging er konsequent aus dem Weg. Bezeichnend ist auch die nachlässige Zeichnung und namentlich die flüchtige Behandlung der Hände, die doch sonst bei allen wirklich großen Frauenmalern eine so bedeutende Rolle spielen.

Diese Mängel treten bei den Makartschen Bildnissen noch auffallender in die Erscheinung als in seinen größeren Kompositionen

und dieselben machen daher manchmal den Eindruck, als seien sie Ausschnitte aus einer Dekoration.

Makart war ein großer Verehrer der Frau und in allen seinen Bildern hat er ihr auf seine Art seine glühende und jedenfalls auch aufrichtige Huldigung dargebracht. So in der »Pest in Florenz«, in der »Vermählung der Katharina Cornaro«, im »Einzug Karls V. in Antwerpen«, im »Frühling«, im »Sommer«, u. s. w.

In den Lünetten des großen Treppenhauses des Kunsthistorischen Museums in Wien stellt er die Geschichte der Malerei dar, die unter seiner Hand auch wieder zur Verherrlichung holder, weiblicher Schönheit wird. Hier sehen wir, wie Leonardo da Vinci eine nackte Schöne zeichnet, die den mysteriösen Ausdruck seiner Mona Lisa hat; Tizian malt die Herzogin von Ferrara in ihrer göttlichen Nacktheit; Dürer ist im Begriff, die etwas derben Formen seiner Melancholie zu fixieren; Raffael steht in Ekstase vor der heiligen Jungfrau; und Helene Fourment präsentiert sich vor ihrem Gemahl in ihrer ganzen blühenden Schönheit, die durch eine sehr mangelhafte Toilette nur spärlich verdeckt wird.

In den Bildern der ländlichen Anekdotenmaler *Knaus, Vautier* und *Defregger* begegnen wir zahlreichen ländlichen Schönen, die, ob im Sonntagsstaat oder in der Arbeitskleidung, stets den gleichen blitzsauberen Eindruck machen. Realistische Naturwahrheit oder epische Größe, wie sie den Bauernbildern Millets eigen, sucht man bei diesen Meistern vergebens. Knaus ist manchmal ein humorvoller Satiriker, dem man es ansieht, daß er dem naiven, einfachen Landvolk mit der Überlegenheit des Gebildeten gegenübersteht. Vautier, dessen braunäugige Schwarzwälderinnen etwas ungemein Zartes und Mildes haben, steht dem Volke schon näher; er hat einen Blick in diese Herzen getan, deren inneren Frieden und behagliche Ruhe er in gemütvoller Weise zum Ausdruck bringt. Defregger ist der Maler des Tirolervolkes, dem er selbst entsprossen; ihm sieht man es an, daß er den Boden liebt, in dem er wurzelt. Frische Bergluft weht durch alle seine Bilder und rötet die Wangen der herzigen, frischen Dirndln, die mit ihren sanften Rehaugen so klar und unschuldsvoll in die Welt schauen.

Im Gegensatz zu diesen Malern ist *Fritz August von Kaulbach*

ein vornehmer und geistreicher Eklektiker, dessen feine und duftige Frauenbildnisse zu dem Besten gehören, was dieses Kunstgebiet während des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Gewiß, Kaulbach



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 303.

Franz Defregger, Liesl.

ist kein Neuerer, er liebt weder das stürmische Drauflosgehen noch das gewagte Experimentieren mit neuen Farben- und Lichtrezepten, aber trotzdem ist er seiner ganzen Auffassung nach ein echt moderner

Künstler, der moderne Menschen darzustellen versteht. Wenn gegen ihn der Vorwurf erhoben wird, daß er sich bald von van Dyck, bald von Tizian, ja sogar von Carlo Dolce und Watteau beeinflussen läßt, so beweist das nur, daß man dem Meister künstlerische Bildung zumutet, was ja, im Gegensatz zu vielen Neuen, auch im hohen Grade der Fall ist. Aber diese Beeinflussung geht niemals bis zur Nachahmung. In dem feinen Gefühl für die Verteilung des Raumes, in der graziösen Kontur, in der diskreten und auserwählten Farbengebung, in der liebenswürdigen Grazie der Auffassung bleibt er immer er selbst und seine gewählte künstlerische Ausdrucksweise ist eine sichtbare Manifestation der eigenen, vornehmen Persönlichkeit.

Wie ihm als Mensch alles Banale und Rohe verhaßt ist, so ist auch seine Kunst wesentlich aristokratisch. Harmonische Stimmung, maßvoller Rhythmus, verfeinertes Schönheitsgefühl, diskrete Analyse, das sind die Eigenschaften, die Kaulbach zum Darsteller vornehmer weiblicher Schönheit qualifizieren und denen er auch in seinen zahlreichen Bildnissen vollkommenen Ausdruck verleiht.

Sehr treffend charakterisiert Dr. G. Habich (»Die Kunst«, München 1900) Kaulbach als Frauenmaler, indem er sagt: »Zu sehr Künstler, um an wissenschaftlich-kritischem Zergliedern Interesse zu nehmen, kennt und liebt er vielmehr den Reiz des Rätselhaften und Ahnungsvollen, spürt die suggestive Anziehungskraft des Halbverborgenen im Wesen der Frauen zu fein, um das zarte Gewebe der seelischen Bezüge aufzulösen und jeden Faden platt aufzuzeigen. Das verschleierte Auge, die beschattete Stirn, der leidende Mund, die Leidenschaftlichkeit der Nüstern — er versteht ihre stumme Sprache und weiß ihr Geheimnis zu deuten, aber er deckt das Verschwiegene nicht auf, zu nobel, zu delikat, um sich an einer zufälligen Blöße zu weiden.«

In der Tat, der Frauenmaler soll diskret sein wie der Arzt oder der Beichtvater!

In diesem Sinne, aber auch nur in diesem, haben gewisse Kritiker recht, wenn sie *Franz von Lenbach* (geb. am 13. Dezember 1836, gest. 6. Mai 1904) als Frauenmaler nicht gelten lassen. Vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, muß jedoch gerade dieser Meister als einer der bedeutendsten Schilderer weiblicher Schönheit bezeichnet werden, den die Kunstgeschichte kennt.



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 304.
Franz von Lenbach, Bildnis der Frau von Poschinger.

Zu seinen hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiete sind zu zählen: die Bildnisse seiner beiden Gattinnen, das der Frau Mary



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 305.

Franz von Lenbach, Bildnis der Eleonore Duse.

Stuck, Frau Alb. von Keller, Frau von Poschinger, Gräfin Wrbna, Lilli Seitz, Lillian Sanderson, Eleonore Duse, das kapriziöse, vielbesprochene Porträt der Saharet u. v. a. Ein Werk von tief suggestiver Wirkung ist auch seine »Voluptas«, in der er die ganze Liebesleidenschaft des Weibes in meisterhafter Weise synthetisiert.

Lenbach ist, wie gesagt, nicht so diskret wie Kaulbach; sein scharfes Auge schaut bis auf den Grund der Seele und die in den innersten Herzensfalten schlummernden Gefühle werden von ihm aufgedeckt und mit schonungsloser Wahrheitsliebe an die Öffentlichkeit gebracht. Manche seiner schönen und vornehmen Auftraggeberinnen wird wohl vor dem eigenen Ich, das die Kunst des Meisters ihr wie in einem Seelenspiegel vor Augen gezaubert, nicht wenig erschrocken sein und erst auf Grund dieser künstlerischen Gewissenserforschung zu einer besseren Erkenntnis der eigenen Vorzüge und Schwächen gekommen sein. Lenbach malt, um ein Wort Liebermanns zu gebrauchen, die Menschen ähnlicher, als sie sind.

Es ist bekannt, daß Lenbach sich stets weigerte, unbedeutende Physiognomien auf die Leinwand zu werfen, mochten dieselben auch noch so hübsch sein. Einer seiner besten Freunde, ein Schriftsteller, führte ihm einmal eine amerikanische Millionärin zu, die ihre Tochter malen lassen wollte und dem Künstler für das Bild eine sehr hohe Summe versprach. Lenbach war's zufrieden; als aber das amerikanische Fräulein in seinem Atelier erschien, erklärte er plötzlich ohne ersichtlichen Grund, daß er diese Dame niemals malen werde. Die Mutter bat, flehte und bot das Doppelte der vereinbarten Summe. Lenbach blieb unerbittlich. »Aber meine Tochter ist doch hübsch,« rief die Mutter ganz verzweifelt. — »Ich wage nicht zu widersprechen, gnädige Frau!« — »Nun?« Lenbach schwieg. Einige Tage später traf er den Freund, der ihm die Amerikanerinnen empfohlen hatte. »Hören Sie,« sagte er zu ihm, »schicken Sie mir doch in Zukunft nicht mehr solches Schafsgesicht und borgen Sie mir 100 Mark, denn ich bin blank.«

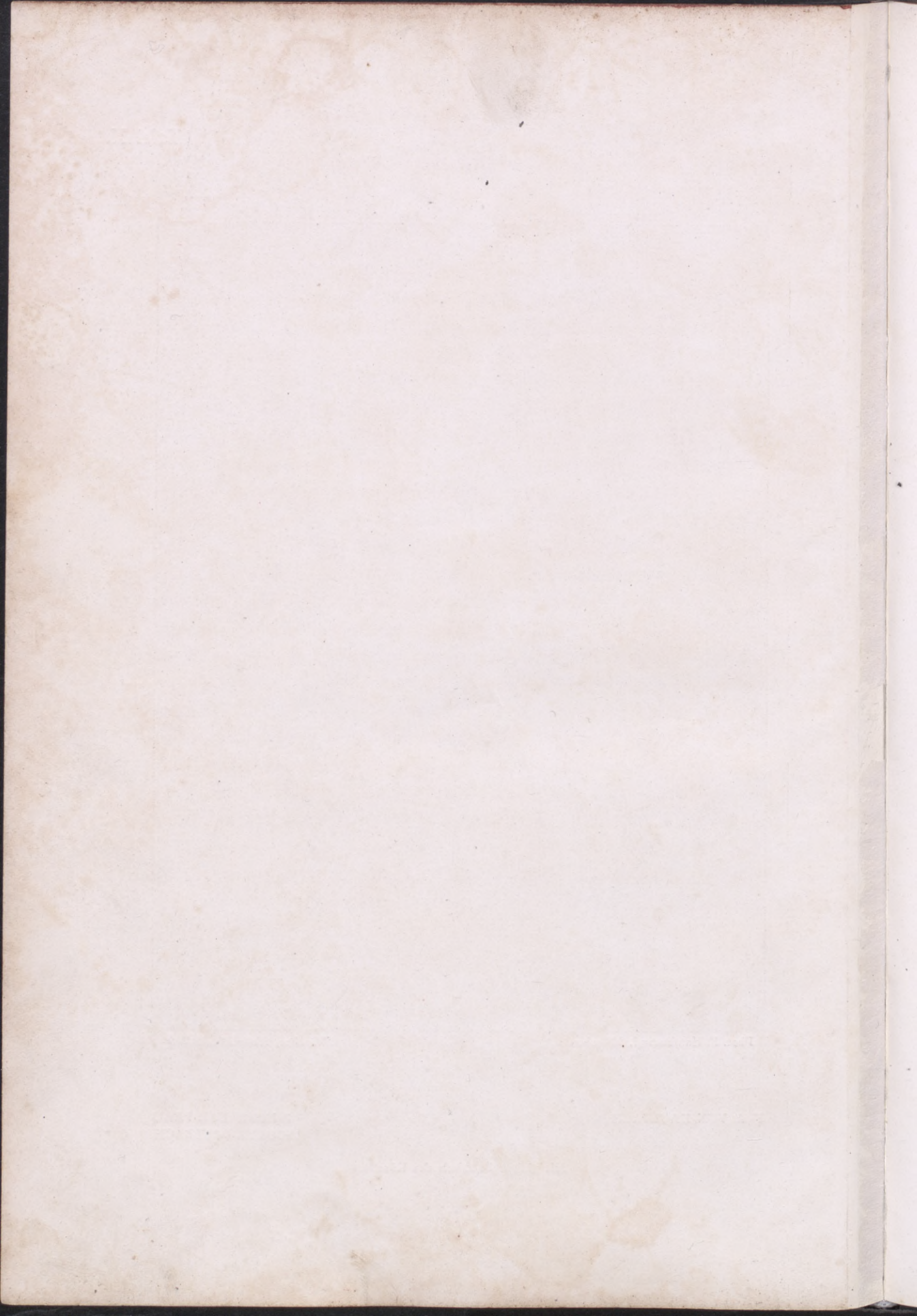
Eine ganz selbständige und eigenartige Stellung nimmt *Gabriel Max* unter den Frauenmalern unserer Tage ein. Seine lieblichen, durchgeistigten Mädchenköpfe haben etwas Visionäres, Hysterisches in ihrem süß-schmerzlichen, halb quälenden, halb berückenden Gesichtsausdruck. Der Typus ist fast stets derselbe und wohl auf ein slawisches Modell zurückzuführen. Das Inkarnat ist gewöhnlich von einer pikanten Leichenblässe, deren Effekt noch durch ein raffiniertes Arrangement der weißen, den Körper drapierenden Umhüllung und der schwarzen Schleier erhöht wird. Das Ganze ist in seiner schwarz-



Phot. F. Hanfstaengl, München *München, Neue Pinakothek*

F. A. VON KAULBACH BILDNIS DER FRAU SCOTTA-KAULBACH

Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers



weißen Tongebung mit dem lichtgrauen, etwas kalten Fond zu Akkorden von auserwählter Feinheit gestimmt. Für Gabriel Max ist die Frauenseele eine Harfe, der er die seltsamsten Töne zu entlocken versteht. Bald klingt es von unschuldiger Kindheit, von der Wonne des ersten Liebesfrühlings, wie im »Frühlingsmärchen« und »Adagio«, bald ertönen die schrillen Klänge der Leidenschaft und des Verbrechens wie in der »Kindesmörderin«, »Gretchen« und der »Märtyrerin«, oder die Saiten erzittern geheimnisvoll unter der »Geisterhand«.

Immer dient ihm die Frau als Medium für die künstlerische Verwirklichung seiner sich oft in den geheimnisvollen Regionen der vierten Dimension bewegenden Gedanken- und Gefühlswelt.

Die Frauengestalten Gabriel Max' sind immer interessant, manchmal von einem überirdischen, undefinierbaren Zauber, der an die Vergänglichkeit alles Irdischen erinnert und das Irdische doch so süß, so begehrenswert erscheinen läßt. Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht, nach etwas Schönem, Herrlichen, Unerreichbaren, leuchtet uns aus diesen wie im Fieberglanz schimmernden Augen entgegen, und in den Wohlgeruch, den diese keuschen, zarten Mädchenknospen ausströmen, mischt es sich wie ein leichter Verwesungsduft fallender Blätter.

Der Wiener Hofmaler Professor *Angeli* ist ein Frauenmaler von vornehmster Distinktion. Nur vermißt man in seinen schönen Bildnissen das Temperament, die künstlerische Individualität, die allein einem Kunstwerk Leben einzuflößen vermag und ihm über die wandelnde Mode der Zeit hinaus seinen bleibenden Wert verleiht.

Von nicht minder vornehmem Geschmack, aber zarter, duftiger und farbenfreudiger sind die reizenden Frauengestalten des tschechischen Meisters *Hynais*, dessen meist dekorativ aufgefaßte Schöpfungen in der Eleganz der Linie und in dem frischen blühenden Kolorit den Pariser Einfluß ahnen lassen.

Die zahlreichen Frauengestalten, welche *Joseph Koppay* geschaffen, bilden eine ganze Galerie von Schönheit und Vornehmheit.

Zu den beliebten und volkstümlichen Frauenmalern sind auch *Bodenhausen*, *Seifert*, *Sichel*, *Kiesel* und *E. von Blaas* zu rechnen, deren Kunst jedoch, zum Teil wenigstens, nur seichte Marktware pro-

duziert. Ihre sentimentalen und konventionellen weiblichen Schönheiten machen dem Geschmack des Sonntagspublikums gar zu große Zugeständnisse, als daß sie als ernste Kunstwerke betrachtet werden könnten. Dasselbe gilt auch von *Lossow,* der seine zierlichen Persönchen mit Vorliebe in elegante Rokokokostüme steckt, in denen ihre verführerischen Reize besser zur Geltung kommen.

Ehe wir zu den modernen Realisten übergehen, müssen wir noch eines Künstlers gedenken, der heute zwar halbvergessen, doch als Vorläufer einer Bewegung anzusehen ist, die sehr viel zur Wiedergeburt der deutschen Malerei beigetragen hat. Es ist dies der Frankfurter Meister *Viktor Müller,* der in der Wahl seiner Stoffe noch Romantiker ist, in der Auffassung und künstlerischen Ausdrucksweise jedoch bereits durchaus einem gesunden Realismus huldigt. Seine 1863 entstandene Waldnymphe rief, als sie in München ausgestellt wurde, allgemeine Entrüstung hervor. Man war erschrocken und empört über die Kühnheit, mit welcher der Maler das blühende Fleisch dieses jugendlichen, taufrischen Frauenkörpers darzustellen gewagt. Das Aufsehen, welches ein derartiges Bild erregen konnte, erscheint uns heutzutage unbegreiflich und nur noch in kleinstädtischen Verhältnissen denkbar. Müller hat außerdem noch einige bedeutende Werke hinterlassen, in denen die Frau einen hervorragenden Platz einnimmt: »Venus und Adonis«, »Hero und Leander«, »Tannhäuser und Venus«, »Romeo und Julia«, »Ophelia am Bach«.

Während Müller noch mit einem Fuß im Lager des Romantismus steht, hat der große, ewig junge *Adolf von Menzel* alle Brücken der Tradition hinter sich abgebrochen und sich entschieden und definitiv dem Realismus zugewandt, der seinem klaren, nüchternen und positiven Wesen einen adäquaten künstlerischen Ausdruck verschaffte. Es ist hier nicht der Platz, das große Lebenswerk dieses Altmeisters deutscher Kunst zu würdigen; wir müssen uns darauf beschränken, die Stellung näher zu beleuchten, die er der Frau in seiner Kunst einräumt.

Adolf von Menzel war auch in seiner Jugend kein schöner Mann und besaß keine von jenen Eigenschaften, die Frauenherzen erobern. Außerdem ließ ihm sein ernstes, strenges Studium keine Zeit zu Liebesabenteuern, und so kam es, daß er schon zu einer Zeit, wo

andere das Werben um süße Minnegunst als ihre wichtigste Lebensaufgabe ansehen, dem Weib zum mindesten fremd und kalt gegenüberstand. Auch in späteren Jahren, als die Sonne des Ruhmes bereits seine unscheinbare Gestalt verschönte, interessierte ihn die Frau nur insofern sie in eine seiner Kompositionen hineinpaßte und ihm die Lösung irgend eines malerischen Problems gestattete. Namentlich in seinen Bildern aus dem Hofleben und der vornehmen Gesellschaft, in der »Ballpause« und im »Cercle« hat er fein pointierte und lebensvolle Darstellungen weiblicher Eleganz geliefert, die von scharfer Beobachtungsgabe zeugen. Aber auch das Leben und Treiben des Volkes auf der Straße, im Wirtsgarten und auf Ausflügen interessiert ihn und gibt ihm Gelegenheit zur Schilderung wirklichkeitstreuer Typen der Arbeiter- und Bürgersfrau.

Unter denen, die an der Entwicklung der modernen deutschen Malerei den größten Anteil haben, ist an erster Stelle auch *Wilhelm Leibl* zu nennen. Er war, wie so viele anderen, nach Paris gepilgert und hatte dort gelernt, daß in einem Bilde der Kunstwert mindestens ebensosehr durch die rein malerischen Eigenschaften als durch den Inhalt bedingt wird. Die bedeutendsten Werke aus dieser Pariser Periode sind zwei Frauenbilder. In der »Cocotte« liefert er uns eine meisterhafte Darstellung der eleganten, verwöhnten Halbweltdame jener Zeit. Das weiche, etwas verschwommene Gesicht, die lebhaften, wissenden Augen, die fein geschnittene Nase, der sinnliche Mund, die zarten, nervösen Hände, welche die Arbeit nicht kennen, die ganze Nonchalance der Pose, geben eine treffende Charakteristik jener schönen und müßigen Geschöpfe, die nur dem Genusse leben. Und wie hat der Meister das Problem in malerischer Hinsicht zu lösen gewußt! Mit einem leichten, kosenden Pinsel hat er eine Farbenharmonie hervorgezaubert, deren weicher Schmelz in seinem Ineinanderfließen von Tönen, Halbtönen und Nüancen eine koloristische Wirkung erzielte, wie sie vorher kein deutscher Maler erreicht.

Das Gegenstück hierzu ist die »Pariserin«. Nicht jene elegante Modedame, die der ganzen weiblichen Welt die Toilettengesetze vorschreibt, auch nicht jenes pikante, amüsante und liebebedürftige Geschöpf, wie es in den Ehebruchsromanen geschildert wird, zeigt uns Leibl in diesem Bilde, sondern eine bejahrte, abgehärmte und

abgearbeitete Frau, in deren Züge des Lebens bitteres Schicksal mit hartem Griffel seine Runen eingezeichnet. Sie sitzt in ihrem ärm-



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Fig. 306.
Wilhelm Leibl, Die Cocotte.

lichen, kahlen Stübchen, dessen einstiges Mobiliar wohl zum größten Teil ins Pfandhaus gewandert ist, die Hände halten krampfhaft den

Rosenkranz, sie betet, um vom Himmel Trost und Stärkung in ihrem Kummer zu erflehen.

Hier kennt der Pinsel des Künstlers nicht mehr die schmeichelnde Liebkosung, das Kolorit hat seine wohlige Wärme verloren und die herbe Technik kontrastiert auffallend gegen den feinen Schmelz der »Cocotte«.

Nach Deutschland zurückgekehrt, hat sich Leibl nach manchen Wanderungen und Enttäuschungen in ein bayrisches Landstädtchen zurückgezogen und hier, unter Landleuten, deren einfaches und anspruchsloses Leben er teilte, entstanden jene zahlreichen Bauernbilder, in denen er der Gedanken- und Gefühlswelt dieses eigenartigen Volkes künstlerischen Ausdruck verlieh. Als sein Hauptwerk dieser Gattung ist ebenfalls ein Frauenbild zu bezeichnen, und zwar jenes herrliche Gemälde »Die Frauen in der Kirche«, wo er sich nicht nur ganz auf der Höhe seiner unvergleichlichen Technik, sondern auch als scharfer Beobachter und geistvoller Interpret des weiblichen Gemütes zeigt. Großmutter, Mutter und Tochter, welche die drei Lebensalter darstellen, sind ins Dorfkirchlein gekommen, um ihre Andacht zu verrichten. Alle drei sind gleich fromm, aber wie verschieden ist der Inhalt ihrer Andacht! Der Blick der Großmutter ist ins Jenseits gerichtet, sie erwartet nicht mehr die Gewährung irdischer Güter; die Bäuerin hingegen, als sorgende, vielgeplagte Hausmutter, sendet ihre inbrünstigen Gebete zum Himmel, damit er alles Unheil von Stall und Scheune ablenke; in die Andacht der Tochter mischt sich ein wonnesüßes Gefühl und ihr Blick ins offene Gebetbuch verweilt am liebsten bei der Stelle, wo der sanfte Heiland das göttliche Wort gesprochen: Liebet euch einander!

Max Liebermann, der Meister des Freilichts, ist ebenfalls durch die Pariser Schule gegangen. Dieser Künstler ist zu universell veranlagt, um sich in den engen Rahmen irgend eines Spezialgebietes einzwängen zu lassen, doch ist er für unser Thema insofern von großer Bedeutung, als er einen neuen Frauentypus in die Kunst eingeführt hat, dem wir seit Velasquez' Spinnerinnen kaum mehr begegnet sind. Es ist dies die »Arbeiterin«, die sich namentlich in einem seiner bedeutendsten Werke, den »Konservenmacherinnen«, in den verschiedensten Lebensaltern verkörpert findet. Als junges,

frisches Mädchen, halb Kind noch, ist sie in den dumpfen, kellerartigen Raum eingetreten, doch die anstrengende Tätigkeit, der Mangel an Licht und Luft haben die Rosen ihrer Wangen gebleicht und das vor der Zeit gealterte, derbknochige, abgehärmte Wesen verrichtet mit stumpfsinniger Gleichgültigkeit das monotone Tagwerk.

Auf anderen Bildern sehen wir die Arbeiterin auf dem Felde, bei der Flachsbereitung, beim Wäschetrocknen; andere wieder zeigen uns blondhaarige, blauäugige holländische Waisenmädchen in ihrer eigenartigen zweifarbigen Tracht.

In all diesen Gemälden steckt ein Stück weiblicher Sozialgeschichte. Aber der Ton Liebermanns ist nicht novellistisch oder anekdotenhaft, wir fühlen uns seinen Darstellungen gegenüber nicht bloß als unbeteiligte Zuschauer, sondern empfinden es als unsere Pflicht, mildernd und helfend einzugreifen, um das traurige Los dieser Frauen zu verbessern. Abgesehen von der tief ergreifenden Wirkung, welche diese Gemälde des Meisters auf den Beschauer ausüben, gewähren sie noch einen unvergleichlichen koloristischen Genuß. Es ist ein Schwelgen in Licht und Farbe und wie er das Sonnenlicht gleichsam wie in einem Prisma aufzufangen versteht und in flimmernder Fülle über seine lebenswahren Gestalten hinstreut, das wird ihm so leicht keiner nachmachen.

Fritz von Uhde ist neben Liebermann einer der vorzüglichsten Vertreter des Pleinairismus. Seine Bilder haben auf den ersten Blick nicht das Bestechende, Faszinierende, das bei den Werken Liebermanns so packend wirkt, sind aber bei aller Schlichtheit des Vortrages von einer inneren Wärme und gemütvollen Tiefe, die ans Herz geht. Der Grundton seiner künstlerischen Auffassung hat etwas Weiches, Lyrisches und harmoniert daher wunderbar mit der unschuldigen Heiterkeit junger Mädchen, wie er sie uns in seinem Bilde »Im Garten« schildert, und dem tiefen Herzeleid unglücklicher Frauen, das in den beiden Gemälden »Auf dem Heimweg« und »Ein schwerer Gang« so ergreifend zum Ausdruck kommt.

Im Gegensatz zu diesen beiden Meistern, welche die Arbeiterfrau, die Proletarierin, in die Kunst eingeführt haben, ist *Albert von Keller* der berufene Maler der modernen weiblichen Eleganz. Hier herrscht kein Armeleutegeruch, sondern feine Parfums schwängern die Luft



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 307.
Albert von Keller, Damenbildnis. *München, N. Pinakothek.*

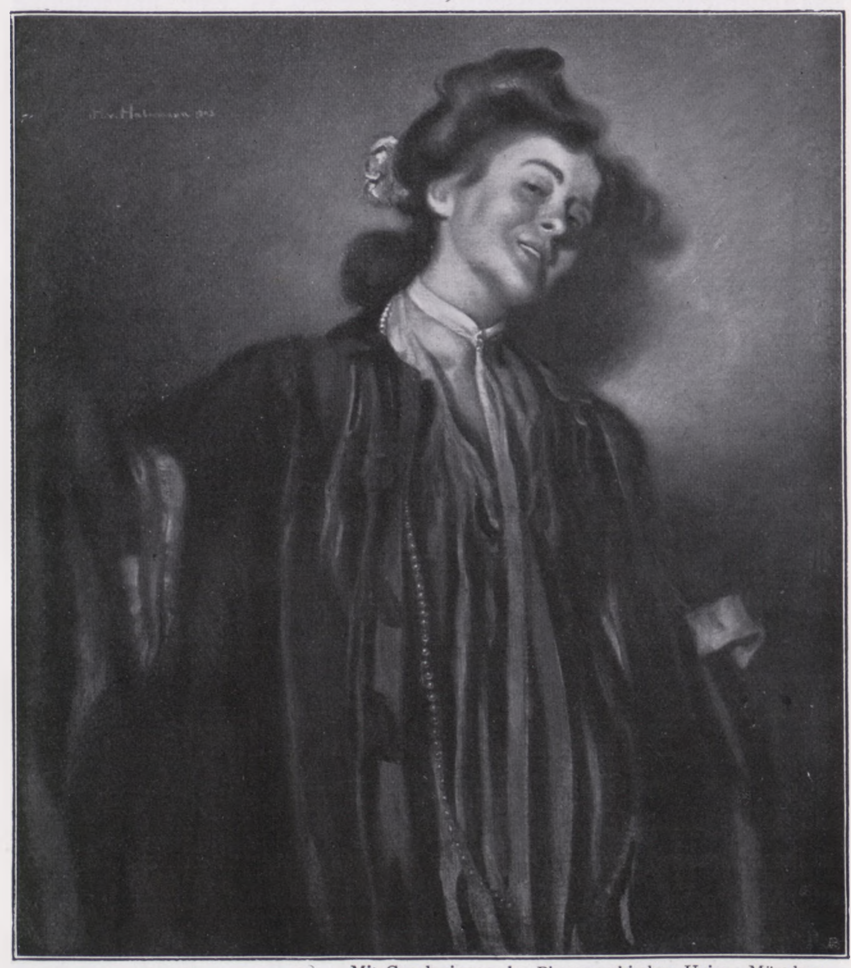
des vornehmen Boudoirs. Nicht Not und Entbehrungen haben die zarte Blässe auf die Wangen gemalt und die Flamme in den glänzenden, fein umränderten Augen entzündet, sondern üppiges Wohlleben, raffinierter Luxus und ungestillte Leidenschaft spiegeln sich auf den feingeschnittenen Gesichtern seiner schönen Frauen.

Wir sehen diese schmiegsamen, überschlanken Gestalten, zarte Sprößlinge alter Geschlechter, in eleganter Herrengesellschaft an reich besetzter Tafel, wo das künstliche Licht sein neckisches Spiel treibt, oder wir begegnen ihnen im eleganten Salon, umgeben von kostbaren Bibelots, seltenen Pflanzen, herrlich geschnitzten Möbeln und farbenreichen Teppichen. Kellers Frauengestalten sind nur denkbar in einer Atmosphäre des Luxus und der Eleganz. In einigen Bildern, wie der »Hexenschlaf«, schlägt er andere Akkorde an und wirkt in einer suggestiv-mystischen Weise auf die Phantasie des Beschauers. Seine Frauenbildnisse geben eine vollendete Darstellung der eleganten Weltdame. Zu den besten zählen: das Bildnis seiner schönen Gattin, das einfache und doch so wirkungsvolle Porträt der Frau von Le Suire, und das glänzendste Repräsentationsstück deutscher Bildnismalerei, ein Meisterstück edler Auffassung und rassiger, persönlicher Malerei, das Porträt der Frau Kühlmann.

Kellers Malweise ist pastos, fast plastisch trägt er die Farben auf. Namentlich in den Frauenbildnissen bevorzugt er violette Töne von pikanter Noblesse, abwechselnd mit harmonischen Kombinationen von Blau, Rot, Gelb, deren Effekte durch Anwendung von Braun oder Weiß bald gesteigert, bald gedämpft werden.

Eine eigene Stellung unter den modernen Frauenmalern nimmt *Hugo Frhr. von Habermann* ein. Es ist unmöglich seine Werke mit denen eines anderen Künstlers zu verwechseln, ihre durchaus persönliche Eigenart ist auch ihr bester Schutz vor den Nachempfindungsgelüsten gewissenloser Kopisten. Als geistreicher Psychologe von etwas mephistophelischer Veranlagung dringt er in das komplizierte Gewebe der modernen Frauenseele ein, entwirrt dessen Fäden, die er mit einem Anflug überlegenen Humors vor den Augen der in staunende Bewunderung versunkenen Kunstphilister bloßlegt. »Il aime à épater le bourgeois« würde der Franzose sagen. Sein weiblicher Typus ist weder das blonde deutsche Gretchen, dessen naive

Unschuld keinerlei Anziehungskraft auf den Künstler ausübt, noch die üppige Vollblutschönheit, deren kraftstrotzende Gesundheit nach Befriedigung gesunder Sinnlichkeit verlangt. Seiner komplizierten



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 308.
Hugo Freiherr von Habermann, Damenbildnis.

Natur genügt die Lösung derart einfacher künstlerischer Probleme nicht und er bewegt sich am liebsten auf der Grenze, wo sich die Dame der Gesellschaft und die weibliche Bohême berühren. Das Dekadente, Nervös-Überreizte der wissenden »Demi-Vierge«, die

etwas burschikose Art des von den Fesseln straffer Etikette emanzipierten Überweibchens, das sind die spezifisch modernen Frauentypen, mit denen sich Habermann mit Vorliebe beschäftigt.

Äußerlich präsentiert sich dieser Typus als eine hüftschlanke Gestalt auf der Grenze zwischen Frau und Jungfrau; der Hals ist lang, die Stirne schmal und hoch und von ausdrucksvoller Modellierung; in den großen Augen spiegelt sich ein launenhafter Charakter, der in seinen Entschlüssen rasch, aber nicht immer konsequent ist; die Nasenflügel haben das bewegliche Zittern der feinen aber dekadenten Rasse; das Kinn läßt auf eine gewisse Energie schließen und der Mund ist ausdrucksvoll nicht ohne einen Zug ins Sinnliche; die Toilette ist immer originell, manchmal etwas vernachlässigt; das Ganze von einer pikanten Bizarrerie und quälenden Koketterie, frei von jeder Sentimentalität, mit einem Anflug von raffinierter Sinnlichkeit und perverser Einbildungskraft.

Launenhaft, kapriziös wie das ganze Wesen seiner Modelle ist auch die Malweise des Meisters. Sein Pinsel bewegt sich in einer eigenartigen Schnörkellinie, die seinen Gestalten einen ornamentalen Charakter verleiht. In koloristischer Beziehung liebt er ein gedämpftes Halbdunkel mit warmer Tongebung.

Die neu-idealistische Schule hat in *Arnold Böcklin* ihren Hauptvertreter. Seine künstlerische Auffassung beruht auf einem eigenartigen Kompromiß zwischen germanischer und romanischer Weltanschauung. Er verbindet die Kraft und machtvolle Individualität des germanischen Genius mit der heiteren Freude und dem formalen Schönheitsgefühl, die mehr der romanischen Rasse zu eigen sind. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diesem großen Farbendichter auf allen Gebieten, in denen sich seine universelle Veranlagung betätigte, zu folgen. Wir müssen uns darauf beschränken zu untersuchen, wie sich seine Kunst mit der Darstellung der Frau abgefunden hat.

Es ist klar, daß ein alles umfassendes Genie wie Böcklin nicht zum einseitigen Spezialisten werden konnte und daß die Frau, wie die anderen Lebewesen, denen wir in seiner Kunst begegnen, in allegorischer Weise zur Verkörperung der geheimnisvollen Kräfte der Natur dienen mußte, deren Schaffen und Walten sich in so



Photographie im Verlag der Photographischen Union, München.

Fig. 309.

Arnold Böcklin, Die Muse des Anakreon.

mannigfaltigen Erscheinungen kundgibt. Von diesem Standpunkte aus sind Bilder wie »Das Schweigen im Walde«, »Das Spiel der

Wellen« u. s. w. zu betrachten und zu beurteilen. Böcklin zeigt in dieser Beziehung eine große Geistesverwandtschaft mit dem modernen französischen Idealisten Gustave Moreau, der in seinem Bilde »Licorne« (Einhorn) ein interessantes, spezifisch französisches Gegenstück zu des Meisters »Schweigen im Walde« geschaffen.

Böcklins Frauentypus, dem wir in den meisten seiner Werke begegnen, ist die vollerblüte, formschöne Römerin, zu der die eigene Gattin das Urbild geliefert.

Franz Stuck huldigt in seinen farbenprächtigen Allegorien, in denen er der Darstellung weiblicher Schönheit einen bedeutenden Platz eingeräumt, zumeist einer mehr sinnlichen, ja manchmal in bacchantischem Taumel überschäumenden Auffassung, wie in seinem »Tanz«, in dem die in rasender Leidenschaft hinschwebende Mänade als die klassische Verkörperung leidenschaftlicher Sinnenlust bezeichnet werden kann. In seiner »Sünde«, ein Thema, das der Künstler mit einer gewissen Vorliebe mehrmals behandelt hat, zeigt er uns das Weib in seiner verführerischen, dämonischen Schönheit, dessen Liebe zugleich Verderben bedeutet. Auch das ewige Rätsel der Frauenseele mit allem Geheimnisvollen, Unergründlichen, Quälenden, Grausamen hat er in seiner »Sphinx« verkörpert. Auf einem Felsen liegt ein Wesen, halb Weib, halb Löwe, ausgestreckt wie ein Tier auf der Lauer. Ein Mann kniet vor demselben und hält es umfangen. Das Sphinxweib beugt über den Geliebten das schöne blasse Antlitz, der üppige Busen und die vollen Schultern schmiegen sich wie liebkosend an ihn, und während seine Lippen sich dem Munde des Mannes zu einem leidenschaftlichen Kusse nähern, schlägt es die Krallen in den Leib des Unglücklichen, um ihn zu zerfleischen. Weniger bedeutend sind die Frauenporträts des Meisters, dessen etwas schwerflüssiges Naturell das Impulsive, Spontane, Nervöse der modernen Frau nicht schnell genug zu erfassen scheint und der raschen Folge flüchtiger, oft blitzartiger Eindrücke gegenüber sich in einer etwas zu starren Passivität verhält.

Derselben künstlerischen Auffassung wie Böcklin huldigen auch die Meister *Hans von Marées*, *Hans Thoma* und *Frhr. Karl von Pidoll.*

Für *Marées'* weibliches Ideal liefern uns seine »Hesperiden« ein treffliches Beispiel.



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 310.
Hans Thoma, Flora.
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Hans Thomas »Flora« gibt uns einen guten Begriff der gemütvollen, etwas altmeisterlichen Auffassung, die dieser Künstler in seiner Darstellung weiblicher Schönheit bekundet. Der Grundton seines ganzen Wesens ist lyrisch gestimmt. Er sieht die Menschen

und Dinge mit den Augen des Poeten, und seine Werke sind eine harmonische Synthese, eine künstlerische Offenbarung der Natur in ihren vielfältigen Erscheinungen.

Desselben Geistes Kind ist *Frhr. Karl von Pidoll*, ein bis zu seinem vor etwa zwei Jahren erfolgten Tode noch wenig bekannter Künstler. Als Mensch wie als Maler gleich interessant und sympathisch, versuchte er sich, seinem grüblerischen Geiste folgend, in den verschiedensten Maltechniken und seine letzten Werke sind in einer von ihm selbst erfundenen Temperamanier ausgeführt. So auch das herrliche Frauenporträt, dessen edles, ruhiges Profil sich so wirkungsvoll von dem flimmernden Grundton des alten venezianischen Palazzos abhebt. Es wirkt in seiner vornehmen Einfachheit und großartigen Auffassung wie das Bild eines alten Meisters, ohne aber archaistisch zu sein. Pidoll zeigt auch in seiner Technik die charakteristische Verbindung von Zeichnung und Malerei, wie sie Thoma eigen ist. Die Architektur des Palazzos auf dem genannten Bilde scheint beispielsweise wie in brauner Tusche mit der Rohrfeder konturiert.

Ludwig von Hofmann ist seiner Auffassung nach ebenfalls Idealist, in seiner Technik aber huldigt er einem glänzenden und kühnen Impressionismus. Seine herrlichen Kompositionen sind ausschließlich auf die Farbe gestellt, in der er alles Körperhafte auflöst zu einer blendenden, berauschenden Symphonie. Auch er ist ein Dichter, aber seine schöpferische Phantasie ist frei von aller Erdenschwere; beflügelten Schrittes führt er uns in sein Märchenreich, sein Heimatland, das sich uns wie ein großer Wundergarten öffnet und alle Pracht und Herrlichkeit vor dem erstaunten Blicke offenbart. Und dieser Paradiesgarten ist belebt von reinen, keuschen Mädchengestalten, die sich ihrer Nacktheit nicht bewußt sind, wie Eva vor dem Sündenfalle. Die schlanken, graziösen Wesen sind von einer überirdischen Anmut und Schönheit, lebendige Verkörperungen zarter, taufrischer Weiblichkeit. Träume von Unschuld und Glück ziehen an uns vorüber wie rosige Nebelwolken bei aufgehender Sonne.

Die Frauengestalten von *Raffael Schuster-Woldan* sind holde, anmutige Wesen von prächtigen Körperformen und klassischem Ebenmaß. Schlank und doch schön gerundet, von jugendlicher Frische,

mit kleinen, reizenden Köpfchen, die auf einem schlanken, wohlgeformten Halse sitzen, mit herrlich modellierten Schultern und wohlentwickelter Büste, graziöser Taille und feinen Extremitäten



Fig. 311. Raffael Schuster-Woldan, Memento Vivere.

zeigen sie alle Merkmale einer edlen und gesunden Rasse. Es fehlt ihnen nur eines, um ganz vollkommen zu sein: das innere Leben und das kann ihnen der Künstler leider nicht geben. Dieser Mangel

zeigt sich besonders in den Werken monumentalen Charakters, denen sich Schuster-Woldan in letzter Zeit mit Vorliebe widmet. In manchen neueren Frauengestalten erinnert er an einen, wahrscheinlich auf dem Umweg über die englischen Präraffaeliten übernommenen Botticellischen Typus, der sich namentlich auch in der eigenartigen, den Körper diskret modellierenden, zeitlosen Gewandung kundgibt.

Die Farbe des Künstlers ist etwas weich und flau, in der Lösung der Lichtprobleme nähert er sich den Holländern.

Ein anderer Maler monumentaler Richtung ist *Hermann Prell*, dessen Frauengestalten fast dieselben Fehler und Eigenschaften besitzen wie die Schuster-Woldans. Er sucht den Mangel an innerem Leben durch lebhafte, dramatische, manchmal theatralisch wirkende Bewegung zu ersetzen.

Hans Borchardt ist ein ruhiger, stiller Künstler von intimer Stimmung. In all seinen fein abgetönten Bildern, »Die Limonade«, »Zwiegespräch«, »In der Tür«, »Die Blumenmalerin«, »Häusliche Szene«, sehen wir fast immer nur eine einzige Frauengestalt, deren Typus unverändert ist und nicht nur in der Auffassung, sondern auch in manchen Details an die reizenden weiblichen Figuren Terborchs erinnert.

Willy Spatz ist ebenfalls ein begeisterter Schilderer weiblicher Schönheit. Seine jugendlichen Frauengestalten sind von einem eigenartigen Liebreiz umflossen, der durch das Kolorit von zarter Blässe noch erhöht wird. Er gehört keineswegs zu den Seelenzergliederern, obschon er körperliche Schönheit mit Anmut des Geistes wohl zu paaren versteht.

Karl Hartmann erscheint uns wie der direkte Erbe und Nachfolger des bedeutenden, leider zu früh verstorbenen Frankfurter Meisters Viktor Müller, dessen Tradition er mit großem Talente fortsetzt, ohne aber irgendwie in Nachahmung zu verfallen. Wie dieser liebt er es, den Stoff zu seinen Gemälden dem Gebiete der Romantik zu entnehmen: »Frau Aventiure«, »Tannhäuser im Venusberg«, »Nixen« sind Werke von tief poetischer Stimmung, während die Formensprache und die malerischen Ausdrucksmittel durchaus modern-realistisch empfunden sind. Hartmann versteht es meister-



Fig. 312. Karl Hartmann, Nixen.
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Phot. F. Hanfstaengl, München.



Fig. 313. Karl Hartmann, Adam und Eva.
München, N. Pinakothek.

haft, das richtige Verhältnis zwischen Form und Inhalt, zwischen Phantasie und Wirklichkeit herzustellen. Seine schönen Frauengestalten sind nicht die kraftlosen Schemen, die blutleeren, ätherischen Wesen der Romantiker, aber auch nicht die etwas derb realen oder dekadent bizarren Geschöpfe ultramoderner Sezessionisten.

Der weibliche Typus, dem wir auf allen Gemälden des Meisters und namentlich auch in seiner herrlichen Eva (Adam und Eva, N. Pinakothek, München) begegnen, gehört einer gesunden, edlen Rasse an, der Schönheit das oberste Gesetz ist. Der Kopf seiner jugendlichen Frauengestalten ist klein und fein modelliert, von einer reichen Fülle dunklen oder goldig schimmernden Haares umgeben; unter der kräftig entwickelten Stirne leuchtet ein dunkles Augenpaar in verführerischem Glanze; die gerade Nase ist fein ge-



Fig. 314. Karl Hartmann, Venus und Tannhäuser.

Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers und des Verlegers der »Modernen Kunst« (Rich. Bong), Berlin.

schnitten, der Mund zeigt schön geschwungene, wie zum Kusse geöffnete Lippen, das Kinn ist klein und weich gerundet, der Hals schlank und wohl gebildet; der Körper ist in seiner Gesamtheit von klassischem Ebenmaß und gesunder jugendlicher Fülle.

Der schönen Zeichnung entspricht auch die meisterhafte, flächig gehaltene malerische Behandlung, der warme Grundton des Kolorits, die geschickte Verteilung der Licht- und Schattenpartien, die namentlich bei dem leuchtenden Inkarnat der jugendlichen, in sieghafter Nacktheit erstrahlenden Frauenkörper eine geradezu bezaubernde Wirkung erzielt.

Max Klinger hat namentlich in seinen geistvollen, auch in technischer Beziehung wohl den Höhepunkt erreichenden Radierungen das Schicksal der Frau in mannigfacher Weise dargestellt. Es sind Allegorien, deren tiefe, oft erschütternde Philosophie auch auf den oberflächlichen Beschauer ergreifend wirken muß.

In anderen Blättern wieder liegt ein schalkhafter Humor, wie z. B. in der reizenden Zeichnung »Die Elfe und der Bär«. An einem Baumstamme klettert schwerfällig ein Bär empor, der von einer Elfe, die sich auf ein schwankes Schilfrohr geschwungen, gereizt wird. Die Verliebtheit und Plumpheit des Bären, die leichte, neckische Grazie der Elfe sind geradezu köstlich geschildert und liefern eine treffliche Illustration zu dem Kapitel »Die Überlegenheit des schwachen Geschlechtes über das starke«.

Nahe verwandt mit Klinger ist der außerordentlich phantasiebegabte *Otto Greiner,* der die Lithographie als künstlerisches Ausdrucksmittel auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht hat.

In einer Allegorie: »Die Frau, der Teufel und die Sünde« zeigt er uns ein nacktes, auf dem Bette liegendes Weib von üppiger, herausfordernder Schönheit. Ein wollüstiges grausames Lächeln umspielt ihre Lippen, gleichsam als sei sie sich des Unheils bewußt, das ihre Verführungskünste anzurichten vermögen. Am Fußende des Bettes befindet sich der Teufel und nimmt den Apfel entgegen, den ihm die Sünde, ein phantastisches Ungeheuer, darreicht.

Louis Corinth ist einer der begabtesten jüngeren Meister, der aber seinen eigentlichen Weg noch nicht gefunden zu haben scheint. In der Darstellung des Weiblichen überwiegt bei ihm eine, man möchte

sagen, koloristische Sinnlichkeit, wie beispielsweise in seiner außerordentlich suggestiven »Salome«.

Leo Samberger setzt mit Erfolg die Tradition seines Meisters Lenbach fort, ohne sich aber den modernen Einflüssen gegenüber so ablehnend zu verhalten wie dieser. Seine flüchtig hingemalten weiblichen Bildnisse sind von einer packenden Lebenswahrheit, nur manchmal etwas zu düster in der Tongebung.

Ein Nachfolger Manets ist in *Exter* erstanden, der die bewußt brutale Manier des Vaters des französischen Realismus noch um eine Schattierung übertreibt. Seine Frauenbilder sind von einer großen Kühnheit des Effektes, lassen aber das Weiche und Zarte des weiblichen Wesens fast vollständig vermissen.

Die anderen Häupter der Sezession, wie *Herterich, Trübner, Slevogt, Riemerschmied*, scheinen ihre ganze Tätigkeit hauptsächlich auf die Lösung der kompliziertesten Farben- und Lichtprobleme zu konzentrieren, zu denen dann natürlich auch die Frau sehr oft als Studienobjekt dienen muß.

Otto Friedrich malt schöne weibliche Akte und pikante Frauenköpfe.

Die exzentrischen Damen von *Ernst Stern* gehören meist in das Gebiet der Überbrettlkunst.

Die *Wiener Sezession* sieht in *Gustav Klimt* ihren Hauptvertreter und unentwegten Bannerträger, der, ehe er sich ausschließlich der Lösung malerisch-philosophischer Probleme zuwandte, frische, blühende Porträts fescher Wienerinnen malte, die er mit dem ganzen Liebreiz der schönen Bewohnerinnen der alten Kaiserstadt auszustatten wußte.

Seitdem er mit den großen dekorativen Kompositionen für die Aula der Wiener Universität betraut wurde, hat der Künstler leider seine erste liebenswürdige Spezialität fast gänzlich aufgegeben, um sich nunmehr der Allegorie oder vielmehr der Farbensymbolik zu widmen. Seine beiden Gemälde »Philosophie« und »Medizin« sind zu allgemein bekannt, als daß wir noch nötig hätten, hier näher darauf einzugehen, aber auch sie sind als eine Bereicherung und Erweiterung der Kunst nach der feminin-sensitiven Seite hin anzusehen.

In derselben Richtung sind ferner *Auchentaller* und *List* tätig,

die ganz im Banne Klimts stehen, ohne aber auf ihre eigene Individualität zu verzichten.

Engelhart, der auch dem Bunde der Sezessionisten angehört, huldigt einem gesunden Naturalismus. Er greift hinein ins volle Menschenleben und wo er's packt, da ist es interessant. Unbekümmert um den blauen Mystizismus oder die wassergrüne Symbolik seiner Kollegen malte er seinen »Roten Hut«, der auf den letzten Ausstellungen so allgemeines Aufsehen erregte. Ein junges üppiges Weib kniet in hüllenloser Nacktheit in ihrem Boudoir und probiert den »roten Hut«, das neueste Produkt der launenhaften Damenmode. Das Bild ist keck in seiner Auffassung und pikant in der Darstellung; aber die Art und Weise, wie der blutwarme, jugendlich gesunde Frauenleib mit dem neckischen Spiel der roten Lichtreflexe dargestellt ist, zeugt von echter, tüchtiger Kunst.

In der deutschen *Plastik* des 19. Jahrhunderts spielt natürlich auch die Darstellung der Frau eine bedeutende Rolle. Dieselbe hat, ebenso wie die Malerei, alle Evolutionen durchgemacht, vom strengen Klassizismus eines Thorwaldsen bis zum modernsten Impressionismus eines Rodin. Von den älteren Meistern sind zu erwähnen:

Von *Gottfried Schadow* (1764—1850) war bereits im vorigen Abschnitt die Rede; da seine Schaffensperiode aber zum größeren Teil dem 19. Jahrhundert angehört, sei uns gestattet, in einigen Worten nochmals auf diesen Künstler zurückzukommen. Schadow war ein Schüler J. B. Antoine Tessaerts, jenes flämischen Meisters, der zuerst längere Zeit am Hofe Ludwigs XV. tätig war, bis er 1774 von Friedrich d. Gr. zum Rektor der Berliner Akademie berufen wurde. Der Einfluß dieses, im Sinne des französischen Rokoko schaffenden Meisters ist an Schadow nicht spurlos vorübergegangen und seine ersten Jugendwerke zeigen noch die kokette Grazie des galanten Jahrhunderts. In seinen reiferen Arbeiten ist aber hiervon nichts mehr zu spüren; dieselben lassen vielmehr auf ein ernstes Studium der Antike und strenge Naturbeobachtung schließen.

Zu den unverdienterweise in Vergessenheit geratenen Künstlern gehört *Landelin Ohnmacht* (1760—1834), ein feiner und zarter Bildner, der namentlich für unsere Darstellung von größerer Bedeutung ist. Während die zeitgenössische Skulptur, der Führung Schadows folgend,

in der Rückkehr zur Natur und zur Antike das einzige Heil erblickte, hielt Ohnmacht mit Zähigkeit an der liebenswürdigen Tradition des Rokoko fest und stattete seine Nymphen und Aphroditen mit all der Grazie in Bewegung und Formen aus, welche den zierlichen Frauengestalten jener Periode eine so reizende Anmut verleiht. In seinen zahlreichen weiblichen Büsten und Reliefbildnissen, von denen sich einige in der Thomaskirche in Straßburg, andere in Basel befinden, bekundet er eine naturalistischere Auffassung, verbunden mit einer Innigkeit des Ausdrucks, wie sie in den Werken jener Zeit nur selten



Fig. 315.
Christian von Rauch, Das Grabmal der Königin Luise. *Charlottenburg.*

anzutreffen ist. Ein vorzügliches Beispiel dieser Kunstgattung liefert das überaus zart empfundene jugendliche Frauenporträt (Relief) der Berliner Kgl. Museen.

Christian Daniel von Rauch (1777—1857). Dieser große Meister stellte sein ganzes Können in den Dienst der neuen, klassizistisch-naturalistischen Kunst. Mit dem edlen Enthusiasmus, der die bedeutenden Männer jener Epoche kennzeichnet, vertiefte er sich in das Studium der Antike, deren monumentale Einfachheit und harmonische Größe in den Werken der Plastik des beginnenden 19. Jahrhunderts eine zweite Wiedergeburt erlebte. Daneben aber betrieb Rauch eifrige und ernste Naturstudien, welche ihn befähigten, das Charakteristische einer Persönlichkeit zu erfassen und das innere Seelenleben derselben zum Ausdruck zu bringen.



Fig. 316.
J. H. Dannecker, Ariadne. *Frankfurt a. M. Privatbesitz.*

Welch edler Auffassung er in der Darstellung des weiblichen Körpers huldigte, bringt das um 1812 entstandene herrliche Grabdenkmal der Königin Luise, welches wir hier im Bilde vorführen, zur Anschauung.

Johann Heinrich Dannecker (1758—1841) erscheint in den meisten seiner Werke stark von Canova, dem Vater der klassizistischen Richtung

in der Skulptur, beeinflußt. Sein Streben war, wie das seines Vorbildes, auf Erreichung der absoluten Schönheit, in klassischem Sinne, gerichtet. Dieses künstlerische Ideal findet sich in vollendeter Weise in der »Ariadne« Danneckers verkörpert, welche ein Werk von unvergänglicher Schönheit darstellt.

Dieses in Frankfurt a. M. im Ariadneum der Familie von Bethmann befindliche Bildwerk ist eine begeisterte Lobeshymne auf den schönen Frauenkörper, der in seiner keuschen Nacktheit, in dem Ebenmaß der Proportionen und in dem Rhythmus der Linienführung seine höchsten Triumphe feiert. Die Ariadne ist unzweifelhaft die bedeutendste Leistung, welche die deutsche Plastik zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Darstellung des nackten Frauenkörpers zu verzeichnen hat.

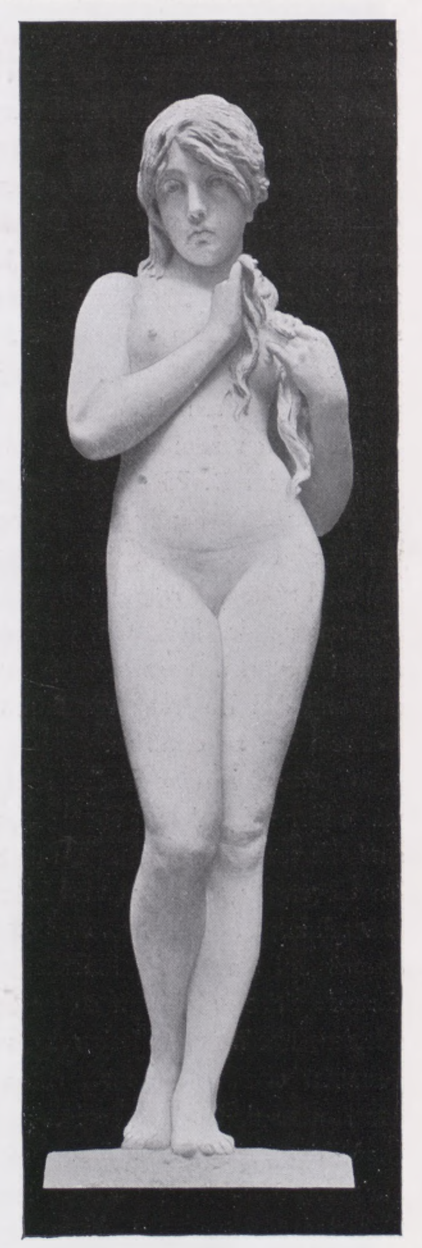


Fig. 317. Gustav Eberlein, Das Mädchen.

Von den neueren Bildhauern, die ihren Meißel mit Vorliebe in den Dienst der Frauenschönheit gestellt, sind besonders zu nennen:

Reinhold Begas, der in seinen zahlreichen Denkmälern, Einzelstatuen und Porträtbüsten sich als vollendeten Meister der formalen Gestaltung erweist, hat ein besonders feines Verständnis für die schöne Wellenlinie und die weiche Rundung des weiblichen Körpers. »Mutter und Kind«, »Merkur und Psyche«, die »Badende«, »Ismaël

und Hagar«, »Pan und Psyche«, »Raub der Sabinerinnen«, sowie die schöne Porträtbüste der Frau Gurlitt sind Werke, die den Ruhm des Meisters als berufenen Darstellers weiblicher Schönheit fest begründet haben.

Schaper hat sich in der »Dramatischen Dichtung« seines Goethedenkmals als feinsinnigen Darsteller zarter und inniger weiblicher Schönheit gezeigt. Auch sein Jugendwerk »Bacchus und Ariadne«, sowie die »Viktoria« der Berliner Ruhmeshalle stellen tüchtige Leistungen auf diesem Gebiete dar.

Der neuklassischen Richtung gehört der in Rom lebende *A. Volkmann* an, dessen Individualität wohl am besten in seinen weiblichen Büsten zum Ausdruck kommt, von denen sich ein schönes Exemplar im Berliner Kgl. Museum befindet.

Max Klein hat in der Brunnenfigur, die sich in den Anlagen der Berliner Nationalgalerie befindet, sowie in vielen anderen Arbeiten bewundernswerte Leistungen auf dem Gebiete der plastischen Darstellung des keuschen, jugendfrischen Frauenkörpers geliefert. In seinen schönen Frauenbüsten sucht er durch eine zarte Polychromierung den Eindruck der unmittelbaren Wirklichkeit in geschickter Weise noch zu erhöhen.

Gustav Eberleins Werke sind zu bekannt, als daß es notwendig wäre, hier näher darauf einzugehen. Seine lieblichen Mädchenknospen sind die verkörperte Anmut, nur manchmal etwas zu süß-sentimental. Im Gegensatz zu Begas und Eberlein, deren Kunst sich oft in der Darstellung des rein Äußerlichen erschöpft, ist das Bestreben *Hildebrands* auf eine mehr innerliche Konzentration gerichtet. Was die formale Seite anbelangt, so ist er ein geschworener Feind alles unnötigen, überflüssigen Beiwerks, und seine schönen, keuschen Frauengestalten erinnern in ihrer edlen Einfachheit an die großen Meister der Antike und der italienischen Frührenaissance.

Wir haben *Max Klinger* als Maler und Radierer bereits einer kurzen Besprechung unterzogen und gesehen, daß dieser geniale Künstler auf beiden Gebieten ganz Hervorragendes leistet. Noch größer aber sind die Erfolge, welche er in der Skulptur zu verzeichnen hat. Jedes neue Bildwerk Klingers wird von der Kulturwelt mit einer Spannung erwartet, als ob es sich um eine Offenbarung handele.



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fig. 318.

Max Klinger, Salome.

Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Und in der Tat können manche seiner Schöpfungen als Offenbarungen des modernen Zeitgeistes betrachtet werden, der sich in ihnen in künstlerischer Weise materialisiert. Wir erinnern nur an sein neuestes Werk »Das Drama«, welches in der diesjährigen großen Dresdener Kunstausstellung zum ersten Male zu sehen war. Dasselbe enthält eine ganze Welt von Gedanken und Gefühlen, die erhabensten und tiefsten Regungen der menschlichen Seele ringen sich darin zum Licht und zur künstlerischen Verklärung empor.

Klinger ist eine Titanennatur wie Michel Angelo, aber der Grund seiner Seele und der Kern seines künstlerischen Empfindens ist nicht romanisch, sondern von echt germanischer Herbheit und Wucht. Daher auch wohl das Unausgeglichene in manchen seiner Schöpfungen, deren schöne Harmonie nicht selten wie durch eine schrille Dissonanz gestört und aus dem normalen Gleichgewicht gebracht wird. Aber selbst in diesen, vielleicht beabsichtigten Dissonanzen bleibt Klinger noch immer der geniale Künstler, der die Materie seinem souveränen Willen unterwirft und mit voller Macht beherrscht.

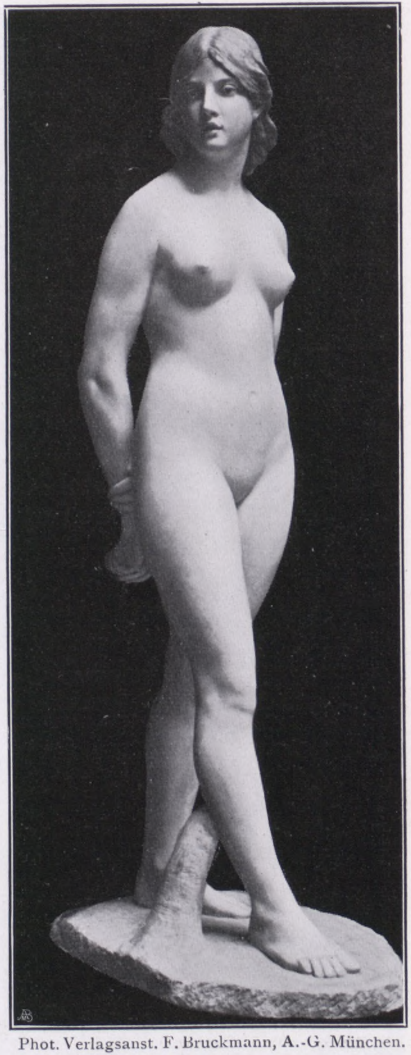
Die Darstellung des weiblichen Körpers behandelt der Meister mit unvergleichlicher Meisterschaft. Seine »Kassandra«, seine »Badende« sind Werke von unvergänglicher Schönheit.

In dem Bildwerk »Salome«, einer Marmorbüste, gibt uns Klinger das Bildnis der klassischen Kurtisane. Der üppige, jugendliche Körper ist mit einer weiten Tunika bekleidet, die den schöngeformten Hals entblößt läßt; die Arme sind über der Brust gekreuzt. Das Gesicht hat etwas Unbewegliches, Starres; grausame Wollust liegt in dem Ausdruck des Auges; die zitternden Nüstern verraten die innere Leidenschaft, die geschürzten Lippen des Mundes verlangen nach heißer, tödlicher Liebe. Zwei Köpfe lehnen sich an ihre Lenden: der eine ist der des Täufers mit vor Schmerz verzerrten Zügen, die Augen im Tode erstarrt; der andere ist der des Herodes, in dessen Antlitz Üppigkeit, Wollust und Ausschweifung ihre sichtbaren Spuren hinterlassen haben.

Der 1861 in Leipzig geborene und auch dort ansässige *Karl Ludwig Seffner* hatte sich eine Zeitlang mit Erfolg der monumentalen Skulptur zugewandt, einem Gebiete, welches ihm reichlich Gelegenheit bot, sein schönes Kompositionstalent und seine glänzenden

technischen Mittel zur vollen Geltung zu bringen. In den letzten Jahren war der Künstler jedoch vornehmlich als Porträtbildner tätig und in den schönen weiblichen Büsten, die aus seinem Atelier hervorgingen, hat er sich als ein Meister im Erfassen und in der Darstellung des inneren Lebens der modernen Frau erwiesen.

Seine herrliche »Eva«, die wohl als eine Verkörperung des weiblichen Schönheitsideales des Meisters bezeichnet werden kann, erregte auf der Sächsischen Kunstausstellung in Dresden (1903) allgemeine Bewunderung und wurde vom Magdeburger Städtischen Museum erworben.



Phot. Verlagsanst. F. Bruckmann, A.-G. München.

Fig. 319.
Karl Ludwig Seffner, Eva. *Magdeburg, Städt. Museum.*
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Noch sind es keine zwei Lustren, seit der jugendliche *Fritz Klimsch* (geb. 1870 in Frankfurt a. M.) das Meisteratelier verlassen, und schon hat er sich durch eine Reihe hervorragender und von großer künstlerischer Selbständigkeit zeugender Arbeiten einen rühmlichst bekannten Namen gemacht. Klimsch besitzt ein feines plastisches Empfinden, das sich sowohl in seinen Porträts, wie namentlich auch in den Werken der Kleinplastik, der er sich mit großem Erfolge widmet, in erfreulicher Weise kundgibt. Der Künstler, dessen graziöses und liebenswürdiges Talent sich mit Vorliebe der Darstellung des weiblichen Körpers widmet, hat bereits eine große

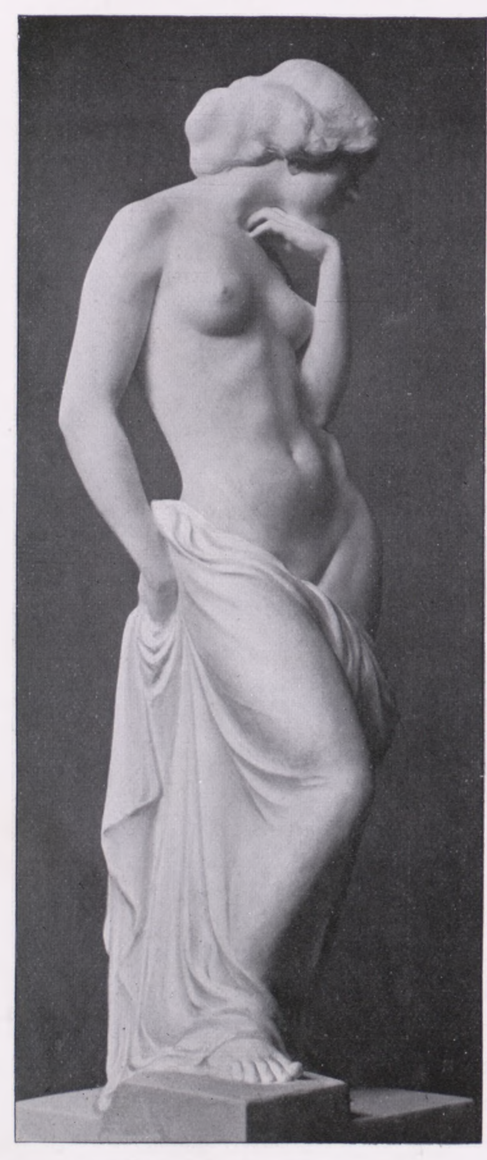


Fig. 320.
Fritz Klimsch, Salome.
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

Anzahl schöner Frauenfiguren geschaffen, von welchen wir besonders erwähnen: »Salome« (Berliner Sezession 1903), »Tänzerin« (Bronze, Paris 1900), »Phryne«, »Schlangenbändigerin«, »Griechin beim Ankleiden«.

In *Max Kruse* begrüßen wir eine tief angelegte, innerliche Künstlernatur. Ihm kommt das Verdienst zu, in technischer Beziehung als Neuerer zu wirken, indem er das seit Jahrhunderten so sehr vernachlässigte Material der alten deutschen Meister, das Holz, wieder zu Ehren brachte. Der »Liebesfrühling« ist ein Werk von einer Zartheit und Innigkeit der Empfindung und einer formalen Schönheit, wie die deutsche Plastik ihrer nicht viele aufzuweisen hat. In der Porträtbüste seiner Mutter zeigt sich Kruse als Meister der Charakterisierung und als scharfen und geistreichen Beobachter.

Der begabte, junge Berliner Bildhauer *Stark* hat sich in letzter Zeit in seinen graziösen Tänzerinnen eine liebenswürdige Spezialität geschaffen. Das Modell zu diesen reizenden Statuetten lieferte die schöne Ameri-

kanerin Miß Isadora Duncan, welche durch ihre Tänze eine Wiederbelebung der antiken choreographischen Kunst anstrebt.

Die moderne deutsche Bildhauerkunst besitzt noch eine ganze Reihe begabter Jünger, die sich mit Erfolg der Darstellung des »Ewig-Weiblichen« widmen. Es würde uns jedoch zu weit führen, die Werke der einzelnen Künstler, wenn auch nur flüchtig, zu besprechen und so müssen wir uns zu unserem größten Bedauern darauf beschränken, nur die Namen einiger anzuführen, deren Schöpfungen in den Kunstausstellungen der letzten Jahre mit Recht allgemeine Bewunderung hervorriefen.

Es sind dies die Bildhauer: *Hermann Hahn, Bermann, Taschner. Lederer, Wrba, Cnauer, Ernst Moritz Geyger, Peter Pöppelmann* (Reigen, Münchener Glaspalast 1903) und viele andere.

Von spezifisch österreichischen Bildhauern des Jahrhunderts sind zu nennen: der noch der klassischen Schule angehörende *Raphael Donner,* der liebenswürdig graziöse *Viktor Tilgner* und Prof. *Rudolf Weyr*, der Schöpfer des schönen Brunnens an der kaiserlichen Hofburg in Wien mit ihren herrlichen, jugendfrischen Frauengestalten. Von anderen Werken dieses hervorragenden Künstlers sind zu nennen: »Der Traum ein Leben«, »Die Ahnfrau«, »Medea«, »Sappho«, »Des Meeres und der Liebe Wellen«, alles Reliefs am Grillparzerdenkmal in Wien.

England.

Thomas Lawrence leitet vom 18. ins 19. Jahrhundert hinüber. Er war einer der beliebtesten Frauenmaler seiner Zeit, doch scheinen seine persönlichen Vorzüge und Eigenschaften in nicht geringerem Maße zu seiner Beliebtheit beigetragen zu haben, als seine Kunst. Schön wie van Dyck, war er ein äußerst gewandter und unterhaltender Gesellschafter, machte reizende Verse und spielte mit großem Geschick Komödie auf den damals in England so sehr »en vogue« stehenden Liebhaberbühnen. Seine galanten Abenteuer lieferten den Londoner Salons einen ständigen und ausgiebigen Gesprächsstoff.

Die Schönheit seiner Frauenbildnisse besteht aber mehr in einer gewissen vornehmen und eleganten Distinktion und in der raffinierten Mache, als in der Natürlichkeit des Ausdrucks und dem geistigen Gehalt. Er verstand es meisterhaft, das liebliche Lächeln eines schönen Frauenmundes, sowie das sanfte Feuer eines glänzenden Augenpaares zur vollen Zufriedenheit seiner eleganten Kundschaft auf die Leinwand zu zaubern, von deren dunklem Fond sich die weiche weiße Haut, in ihrer vornehmen Blässe noch durch Pelzwerk gesteigert, wirkungsvoll abhob.

Sein Erstlingswerk auf diesem Gebiete, das ihn mit einem Schlag zum berühmten Manne machte, war das reizende, kapriziöse Porträt der Miß Farren, dessen absonderliche Auffassung — er stellte die berühmte Schauspielerin mit entblößten Armen, die Hände in einen großen Pelzmuff versteckt, dar — wohl als eine schlau berechnete, jedenfalls vortrefflich gelungene Reklame anzusehen ist.

Von seinen unzähligen anderen Frauenbildnissen, denen nur zum Teil ein wirklicher Kunstwert zuerkannt wird, wären noch als die besten zu nennen: die Porträts der Miß Cuthbert und der Lady Dower.

Ein ebenfalls noch teilweise dem 18. Jahrhundert angehörender Frauenmaler ist der von einer deutschen Mutter im Jahre 1759 in London geborene *John Hoppner.* Er teilte sich mit Lawrence in die Gunst der weiblichen Aristokratie und war der bevorzugte Maler der königlichen Familie. Seinen Ruf hatte er vor allem dem vorzüglichen Porträt der Miß Sarah Siddons zu verdanken, die, bereits von Reynolds und Gainsborough im vollen Glanz ihrer strahlenden Jugend verewigt, auch in dem Bilde Hoppners, als alternde Frau, noch bedeutende Spuren einstmaliger Schönheit aufweist.

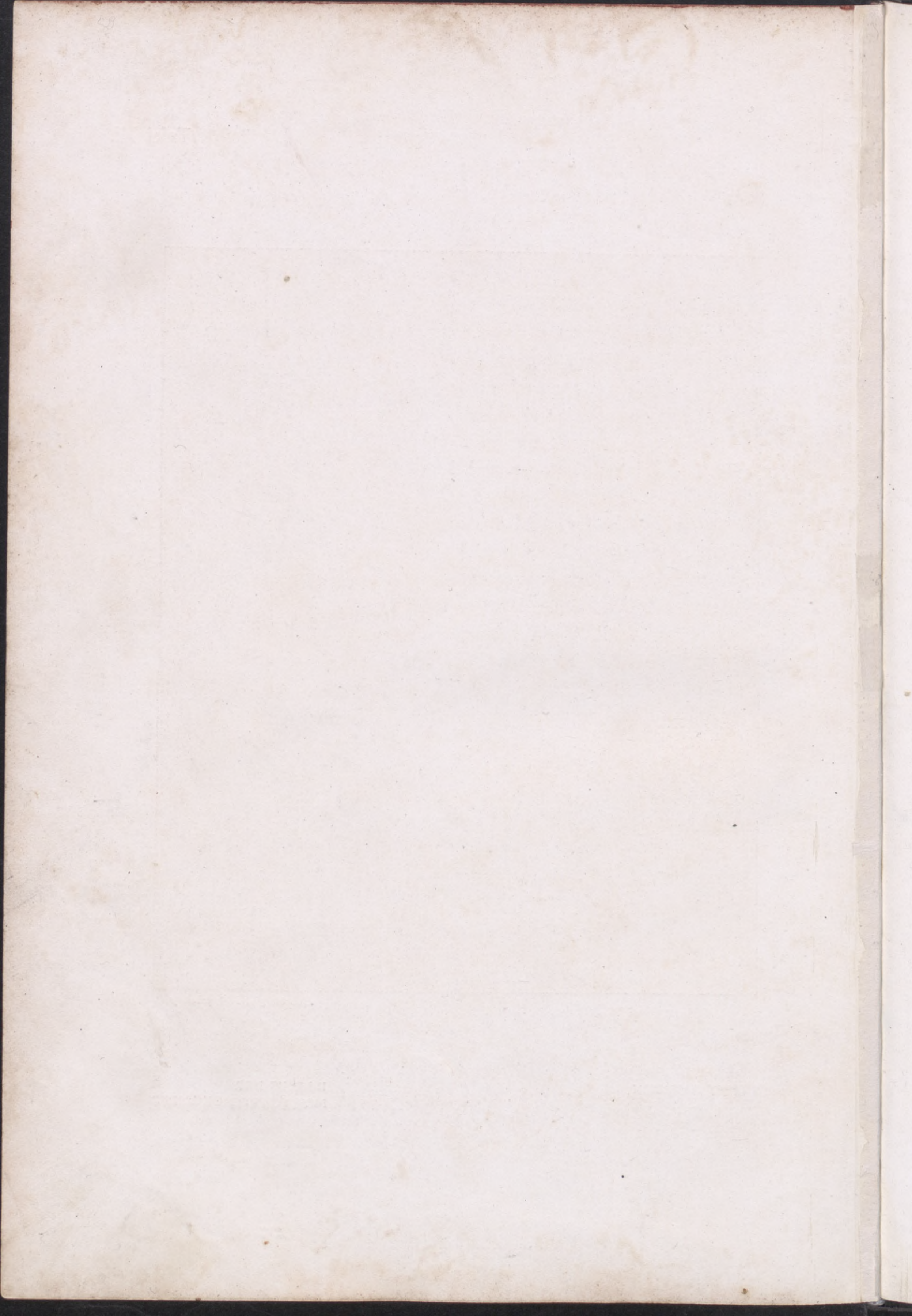
Wenn *Henry Raeburn* (1756—1823) auch nicht gerade zu den großen Meistern des Jahrhunderts zu zählen ist, so hat er doch in seinem Porträt der Mrs. Scott Moncrieff als Darsteller echt weiblicher Schönheit Hervorragendes geleistet. Was bei diesem Künstler besonders sympathisch berührt, ist die große Unabhängigkeit, die er allen Schuleinflüssen gegenüber stets zu bewahren wußte. Er hat sich aus sich selbst herausgebildet; sein persönliches Empfinden war ihm bei seinen künstlerischen Bestrebungen allein maßgebend und



Edinburgh, Art Gallery

HENRY RAEBURN

BILDNIS DER
MRS. SCOTT MONCRIEFF



das Fernhalten von aller Schablone befähigte ihn auch in besonderem Maße, das Charakteristische einer Erscheinung zu erfassen und künstlerisch darzustellen.

Raeburn war der Lieblingsmaler des Königs von England und der bevorzugte Darsteller der feinen, rassigen Schönheiten der hohen schottischen Aristokratie.

John Everett Millais, der eine Zeitlang die englische Malerei beherrschte, zeigt sich in seinen weiblichen Bildnissen als geschickter Arrangeur und Maler von stark positiver Auffassung. Eines seiner besten Werke in dieser Beziehung ist das berühmte Porträt der Mrs. Bischoffsheim.

In keinem Lande schlägt die Tradition so tiefe Wurzeln wie in England, und wenn sich einmal eine Kunstrichtung dort richtig eingebürgert hat, so läßt sie sich nicht so leicht durch Einflüsse von außerhalb verdrängen.

Ein typisches Beispiel hierfür liefert der gotische Baustil, der sich seit der Zeit seines Entstehens bis auf den heutigen Tag, die ununterbrochene Reihe der Jahrhunderte hindurch, erhalten hat.

Ähnlich erging es auch mit dem Klassizismus, der während des ganzen 19. Jahrhunderts bis auf unsere Tage nicht aufgehört hat, in der englischen Kunst eine bedeutende Rolle zu spielen. Als die hervorragendsten Vertreter dieser Richtung, insofern sie für unsere Darstellung in Betracht kommen, sind zu bezeichnen:

Sir Frederick Leighton, der in seinen tadellos gezeichneten und korrekt gemalten Allegorien und Szenen aus der Antike zwar ein großes Schönheitsgefühl, aber wenig Temperament bekundet. Seine »Phryne«, seine »Andromache« zeigen statuarisch schöne Körper ohne inneres Seelenleben.

Sein Schüler *E. J. Poynter* hat zwar dieselbe Auffassung wie Leighton, seine herbere und strengere Maltechnik unterscheidet sich jedoch vorteilhaft von der emailartigen Glätte seines Meisters. Auch in seinen Darstellungen aus dem klassischen Altertum, unter denen der »Besuch bei Äskulap« wohl als die bedeutendste gelten kann, begegnen wir zahlreichen nackten, oder nach allen Regeln der Kunst drapierten Frauen- und Mädchengestalten von schönem Ebenmaß, Reinheit der Formen und wohl abgewogenen Bewegungen.



Copyright 1898 by Photograph. Gesellsch.
Mit Genehmig. der Phot. Gesellsch., Berlin.

Fig. 321. Alma Tadema, Altröm. Bad.

In der Ausstellung der Royal Academy 1904 war dieser Meister mit einem Frauenbildnis »Asterie« von edler Auffassung und einem »Sea Cave« betitelten, wirkungsvoll gemalten weiblichen Akt vertreten.

Auch *Alma Tademas* eigentliches Gebiet sind die Darstellungen aus dem Altertum, doch ist er weniger Akademiker als die vorigen, und die anmutigen Szenen aus dem öffentlichen oder privaten Leben des heiteren Griechenlands erscheinen uns in der lebensvollen Darstellung des Meisters durchaus glaubwürdig. Sein Frauentypus erinnert zwar mehr an die etwas sentimentale Schönheit der Bewohnerinnen des britischen Inselreiches als an die Zeitgenossinnen des Perikles, aber über diese künstlerische Lizenz sieht man gerne hinweg, um sich an der wirklichen Anmut der edlen Gestalten zu erfreuen.

In seinem vorzüglichen Porträt der Mrs. Rowland Hill mit ihren Kindern und einigen anderen gleich vortrefflichen Frauenbildnissen zeigt sich Alma Tadema auch als Meister dieser Kunstgattung.

Während man den Gemälden Alma Tademas im allgemeinen den Vorwurf einer an Gérome erinnernden porzellanartigen Malweise machen kann, trifft dies bei den, dem gleichen Stoffgebiete angehörenden Werken von *Albert Moore* nicht zu. Dieser

Künstler besitzt außer einem stark persönlichen koloristischen Gefühl einen weniger glatten Vortrag, so daß seine Bilder ein moderneres Gepräge haben. Sein Frauentypus ist von einer graziösen, zarten, an die Romantiker erinnernden Anmut. Diese lieblichen Gestalten haben durchaus nichts Konventionelles und heben sich in ihren duftigen violetten oder weißen, faltenreichen Gewändern sehr lebendig und plastisch von dem meist dekorativ gehaltenen Hintergrunde ab.

Eine ganz eigenartige Stellung nehmen die *Präraffaeliten* in der englischen Kunst des 19. Jahrhunderts ein. Der Begründer dieser Schule, die außerordentlich viel zu einem besseren Verständnis der Primitiven beigetragen und auch auf die jüngere Künstlergeneration des Kontinents einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt hat, ist *Gabriel Charles Dante Rossetti*, der Meister des modernen Symbolismus in England.

Rossetti ist kein Frauenmaler, sondern der Maler einer Frau, seiner eigenen Gattin. Sie war eine junge Modistin namens Elisabeth Siddal, mit der er sich, nachdem sie eine Zeitlang gemeinschaftlich die Wonnen und Schmerzen einer heimlichen Liebe gekostet hatten, im Jahre 1860 verheiratete. Aber schon nach einer kurzen, kaum zweijährigen Ehe starb die von dem Künstler im wahren Sinne des Wortes angebetete Gattin im Wochenbett. Die Trauer des schon damals krankhaft erregten Meisters kannte keine Grenzen und er suchte seinen Schmerz durch den Genuß von Chloral und später von Morphium zu betäuben. In seinen, durch diese starken Mittel hervorgerufenen Träumen erschien ihm die Verblichene bald keusch und fromm als heilige Jungfrau, bald poetisch-zart als gute Fee, bald leidenschaftlich-sinnlich als Göttin der Liebe. Er wollte sie, die ihm der Tod entrissen, in seinen Werken wenigstens zu neuem Leben erstehen lassen, und so sehen wir denn den Künstler alle seine Gedanken und seine ganze Schaffenskraft auf diesen einen Gegenstand konzentrieren und immer nur, mit einer an Wahnsinn grenzenden, leidenschaftlichen Hartnäckigkeit, wieder und wieder die Züge des geliebten Weibes darstellen. Wie Dante seine Beatrice, so feiert Rossetti seine Elisabeth.

Er wird nicht müde, die feine lilienschlanke Gestalt darzustellen. Üppiges, rötliches Blondhaar beschattet teilweise die etwas breite,

kräftig modellierte Stirne und ringelt sich in schönen Wellenlinien bis in den Nacken. Der Blick hat etwas Starres, Visionäres, er scheint in eine andere Welt hinüberzuschauen. In merkwürdigem Kontrast zu dieser Starrheit steht die lebendige Ausdrucksfähigkeit der unteren Gesichtshälfte, die mit den feinen, rassigen, nervös vibrierenden Nüstern, dem schön geschnittenen Mund mit den üppigen Purpurlippen, und dem willensstarken Kinn, ein Bild tiefer, unstillbarer Leidenschaft und innerer Glut ergibt. Man begreift, daß ein solches Weib Engel und Dämon zugleich sein kann; die Muse, die zu den zartesten poetischen Schöpfungen begeistert und der Vampyr, der am Lebensmarke saugt.

In seiner suggestiven »Rosa triplex«, »Beata beatrix«, vor allem aber in der schreckhaft schönen, leidenschaftlich aufregenden »Astarte syriaca« singt Rossetti eine Art Wahnsinnshymne auf diese Frau. In diesem Bilde sehen wir Astarte, groß, mächtig, in eine orientalische Tunika gehüllt; ein reicher Gürtel schnürt den Leib unter den Brüsten, einen anderen hat sie um die Lenden geschlungen. Schultern und Arme sind entblößt, schweres rotes Haar umwallt den auf schlankem Halse sitzenden Kopf, verdeckt die Stirn und fällt auf den Busen herab. Der Blick ist starr, unergründlich tief, die blassen Wangen sind hohl, die feinen Nasenflügel erzittern wie in leidenschaftlicher Erregung, der schön geschwungene Mund hat wollüstige, blutrote Lippen, »ein Mund, der die Lippen aufeinander preßt und sie beißt, der grausame rote Mund, der einer Giftblume gleicht«.

Aber nicht nur im Bilde, auch in Versen hat Rossetti seine Frau verherrlicht, namentlich in der eigenartigen, symbolistischen Gedichtsammlung »Blessed Damozel«, die er ihr mit in den Sarg gab. Von den wenigen Freunden, die dem von der Welt abgeschlossenen Meister verblieben, bestürmt, entschloß er sich zu einer Herausgabe seiner Gedichte und ließ zu diesem Zweck den Sarg öffnen, der das Manuskript barg. Ganz England erwartete mit Spannung das Erscheinen des Buches, dessen erste Auflage in einigen Tagen vergriffen war und von dem in kurzer Zeit sechs weitere erschienen. Die Bevölkerung war wie von einem Taumel ergriffen und begrüßte die Verse wie eine göttliche Offenbarung.

Neben diesem beispiellosen Erfolg mußte Rossetti aber auch die

Bitternis einer scharfen und leidenschaftlichen Kritik erfahren, die ihm den Vorwurf der Perversität und Immoralität machte, was ihn



Fig. 322. Gabriel Charles Dante Rossetti, Rosa triplex. *London, Nat. Gallery.*

Phot. F. Hanfstaengl, München.

derart verbitterte, daß er sich dem Morphiumgenuß immer mehr hingab, bis er schließlich am 9. April 1882 starb.

Burne-Jones, der ein intimer Freund Rossettis war, gehört derselben Kunstrichtung an. Seine Werke haben nicht jenes durchaus persönliche Gepräge, welches diejenigen des Begründers dieser Schule auszeichnet, geben aber in ihrer allgemeineren Fassung ein besseres und vollständigeres Bild, namentlich der Darstellung des weiblichen Schönheitsideales, wie es dieser Gruppe vorschwebte. Während die Frauengestalten Rossettis wie von einer krankhaften Sensibilität erregt erscheinen, sind diejenigen Burne-Jones' ernste, melancholische Wesen, welche wie aus einem Paradiese vertrieben, in stiller Entsagung ihr Erdendasein führen, erwartungsvoll eines Ereignisses harrend, das den Bann lösen und sie in den Edengarten zurückführen soll.

In formaler Beziehung zeigt sich Burne-Jones stark von Botticelli beeinflußt. Die schlanken, schmiegsamen Gestalten mit den eigenartig drapierten und geschnürten, wie in leisem Winde flatternden Gewändern erinnern an diejenigen des großen Florentiners.

Die Symbolik dieses Künstlers ist halb heidnisch, halb christlich; in all seinen Werken aber dient ihm die Frau als Träger seiner Gedanken, denen sie den konkreten symbolistischen Ausdruck verleiht. Als typisch in dieser Beziehung können gelten: »Venusspiegel«, »Goldene Treppe«, »Waldnymphe«, »Sibylla delphica«, »Verkündigung«, »Die Tage der Schöpfung« u. s. w.

Dieselbe präraffaelitische Grazie wie die lieblichen Mädchengestalten dieses Meisters zeigen auch die weiblichen Figuren *R. Spencer-Stanhopes*, der sehr poetisch in der Auffassung, in seinem malerischen Vortrag eine größere koloristische Wirkung erzielt als die vorigen.

Walter Crane ist auch zu dieser Gruppe zu zählen. Er ist ein außergewöhnlich fruchtbarer und vielseitig veranlagter Künstler, der mit William Morris außerordentlich viel zur Neubelebung des Kunstgewerbes beigetragen hat.

In seinen weiblichen Gestalten verbindet er ein bedeutendes formales Empfinden, einen hochentwickelten Sinn für die Führung der Linie und den Rhythmus der Bewegung mit einer echten und tiefen präraffaelitischen Auffassung.

Er bewegt sich mit Vorliebe in der antiken und mittelalterlichen Sagen- und Märchenwelt und bevölkert seine poetisch empfundenen Szenen mit lieblichen schlanken, aber nicht blutleeren Mädchen-



Nach einer Photographie von J. Caswall Smith, London.

Fig. 323. Burne-Jones, Der Venusspiegel.

figuren, deren leichte fließende Gewänder die keuschen Körper in dezenter Weise modellieren.

Ohne dieser Schule anzugehören, zählt *G. F. Watts*, der am 1. Juli 1904 verstorbene große Meister, doch zu den bedeutendsten modernen Symbolisten. Er sucht seinen Stoff weder in der Antike noch im Mittelalter, sondern schöpft aus der eigenen, reichen Seele. Der Inhalt seiner Gemälde kann als eine gewaltige Synthese des wahren Menschentums mit seinen Tugenden und Irrungen, mit seinem Streben, seinem Kämpfen, seinen Leiden und Schwächen gelten.

Eine unendliche Gedankentiefe und eine Welt voll unauslöschlicher Schönheit ist in ihnen enthalten. Auch in seiner Formensprache unterscheidet sich Watts durchaus von den Führern der präraffaelitischen Schule. Seine Frauengestalten haben nichts von dem ätherischen, krankhaften Wesen eines Burne-Jones, er vermeidet das Starre, Geradlinige und Eckige, und in der weichen Modellierung seiner jugendlichen Frauenkörper erinnert er manchmal an Correggio. Sein Kolorit entspricht der innerlichen Vertiefung seiner Auffassung; er sucht nicht durch einen sprühenden Farbenzauber zu blenden und seine Palette ist eher kalt und abstrakt als glänzend.

Für den Charakter und das Wesen dieses Meisters ist es recht bezeichnend, daß er sich nach kurzer Ehe von seiner Frau scheiden ließ, da er nicht auf deren gesellschaftliche Neigungen eingehen wollte, aus Furcht, sie könnten ihn von seiner ernsten Arbeit ablenken.

Watts war in der glücklichen Lage, nicht auf Bestellung arbeiten zu müssen. Er behielt die meisten Gemälde für sich und nur hie und da ließ er sich herbei, einem Museum eines seiner Werke zeitweilig für Ausstellungszwecke zu überlassen. Ja, im Jahre 1897 machte er der Tate Gallery in London in wahrhaft großherziger Weise eine bedeutende Anzahl seiner Werke zum Geschenk, unter denen einige wie »Liebe und Leben«, »Liebe und Tod«, »Geburt der Eva«, »Zeit, Tod und Gericht«, »Caritas« zu den hervorragendsten Schöpfungen der neuzeitigen Kunst zu rechnen sind. Auf der diesjährigen Ausstellung der Royal Academy war er mit einem überaus zarten, poetisch empfundenen Mädchenbildnis »Lilian« vertreten. Auch als Bildhauer leistete er Bedeutendes.

Während Rossetti, Burne-Jones und Watts in ihrer formalen Ge-



Nach einer Photographie von J. Caswall Smith, London.

Fig. 324.
George Frederick Watts, Caritas.



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 325.
James Whistler, Mädchen in Weiß.

staltungsweise als die Hauptvertreter der modernen englischen Symbolik anzusehen sind, sucht der in Amerika geborene *James Mc. Neill Whistler* die symphonischen Stimmungen der Seele durch die Farbe

darzustellen. In vorzüglicher Weise verschafft er uns durch seine mysteriöse Farbengebung einen Einblick in das komplizierte Gewebe der modernen Frauenseele mit ihrer Zartheit, ihrer Unbestimmtheit, ihrem Glauben und ihren Zweifeln, ihrem heroischen Opfermut und ihrer zarten Morbidezza.

Er nennt seine Bilder Harmonien: in Grau, in Schwarz, in Weiß und versteht es in meisterhafter Weise die feinst abgewogenen koloristischen Effekte mit einer Subtilität der psychologischen Analyse zu verbinden, daß seine weiblichen Bildnisse zu den besten des Jahrhunderts gezählt werden können.

George Mason ist gleich Millet, Bastien-Lepage und Lhermitte ein berufener Interpret des einfachen Lebens der Landbevölkerung. Allein, während die junge Bauerndirne der französischen Meister ein kraftstrotzendes, jugendfrisches, zur schwersten Arbeit bereites Geschöpf ist, sind die Mädchen des englischen Malers ätherische, traumverlorene Wesen mit einem Zug ins Religiös-Schwärmerische.

Ebenso zart und lyrisch ist auch das weibliche Ideal *Walkers*, dessen Auffassung auf die jüngere Künstlergeneration von großem Einfluß gewesen ist.

Einer seiner begabtesten Schüler ist *George H. Boughton*, der ein begeisterter Darsteller holder Frauenschönheit ist. In der diesjährigen Ausstellung der Royal Academy konnte man von ihm ein vielbewundertes weibliches Porträt »Young Lady Diana« sehen, das eine Dame von echt englischem Typus in einem Empire-Reitkostüm darstellte.

Wenn von englischen Frauenmalern die Rede ist, darf auch *Philipp H. Calderon* nicht übersehen werden. Er liebt es, namentlich hübsche, junge Mädchen von sentimentaler Anmut, wie sie dem weiblichen Schönheitsideal des Durchschnittengländers entsprechen, in künstlich arrangierten Landschaften vorzuführen.

Marcus Stones Frauengestalten sind auf denselben, etwas süßlichen Grundton gestimmt; sie kleiden sich vorzüglich in der enganliegenden, den jugendlichen Körper plastisch modellierenden Directoiretracht.

In der Art Aublets, aber mit starkem englischen Akzent, weiß uns *G. D. Leslie* seine jungen, etwas naiven Backfische zu präsentieren. Seine Bilder sind etwas chromoartig im Kolorit und würden vorzügliche Vorlagen für Bonbonnieren u. dergl. abgeben. In der

Royal Academy war er dieses Jahr mit einem Bilde »In the Winiards Garden« vertreten, in dem er uns eine liebliche, verträumte Mädchengestalt vorführt.

Seitdem *Hubert Herkomer* mit seiner 1886 entstandenen »Dame in Weiß«, der kurz darauf die »Dame in Schwarz« folgte, so allgemein Sensation erregt hatte, ist dieser aus dem bayrischen Dörfchen Waal stammende und unter den schwierigsten Verhältnissen in London debütierende Künstler der Lieblingsmaler der vornehmen Londoner Frauenwelt geworden. Auch die später noch entstandenen, zahlreichen weiblichen Porträts sind zumeist auf einen Ton gestellt, ohne aber das koloristische Raffinement und die bildmäßige Notwendigkeit zu besitzen, welche z. B. den Gemälden Whistlers einen so eigenartigen Zauber verleihen. Die Technik Herkomers ist viel zu pastos und schwerfällig, sein Kolorit ist viel zu kalt, als daß er, namentlich als Frauenmaler, mit Whistler verglichen werden könnte.

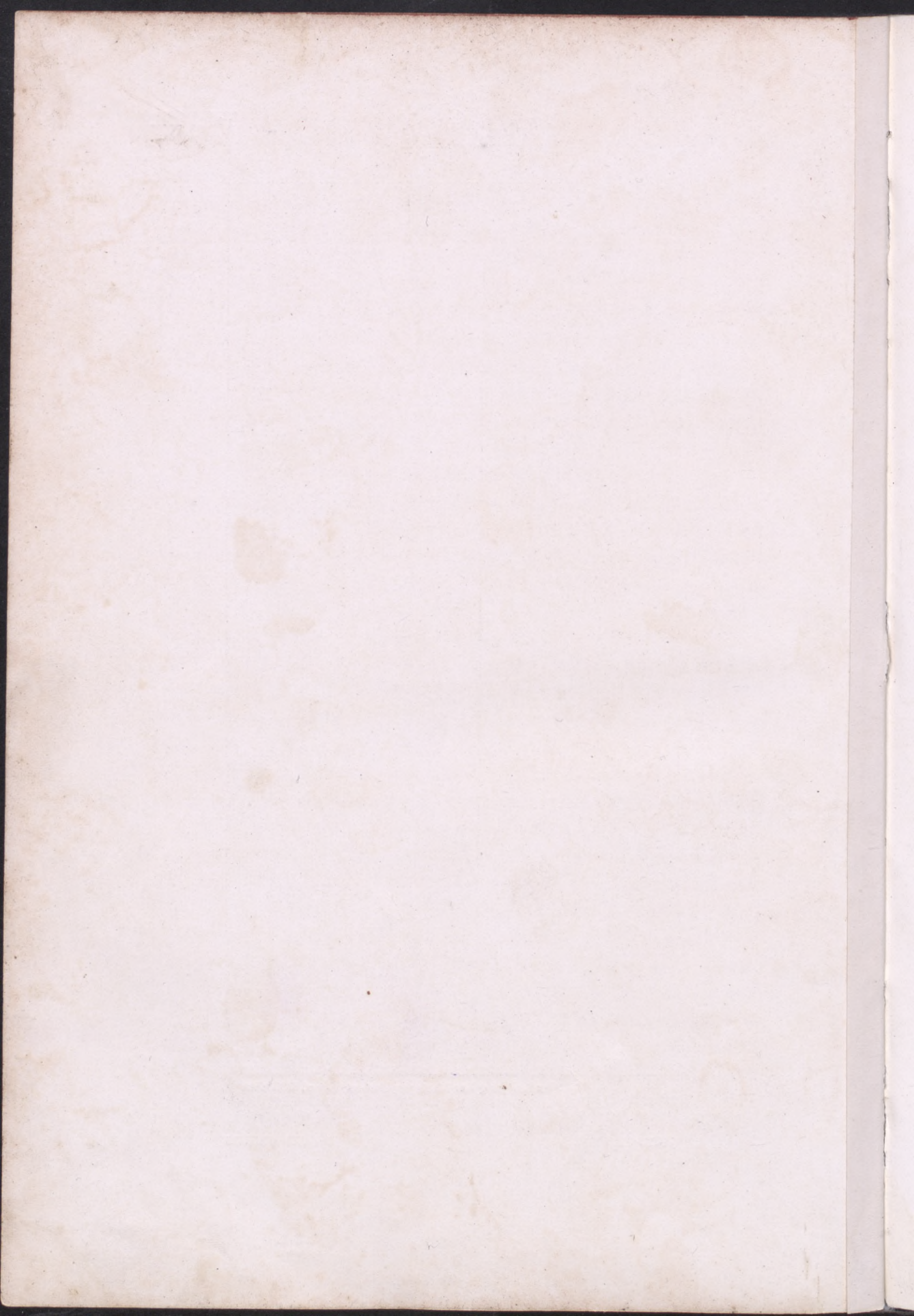
Von letzterem zeigen sich besonders die jüngeren schottischen Künstler beeinflußt, unter denen *John Lavery*, *James Guthrie* und *E. A. Walton* die bedeutendsten sind. *John Lavery*, der in Paris unter Bouguereau und Meissonier studierte, sich aber bald nach seiner Rückkehr in die Heimat von der mächtigen Persönlichkeit Watts angezogen fühlte, ist ein Künstler, der trotz seiner eminent malerischen Eigenschaften lange Zeit im Auslande nicht die verdiente Wertschätzung erfuhr.

Erst als er mit einer Reihe ganz ausgezeichneter Frauenbildnisse von altmeisterlicher Feinheit in der Ausführung, aber durchaus modernem Empfinden, auf dem Plane erschien, begann die Gunst des Publikums und der Kritik sich ihm immer mehr zuzuwenden und heutzutage gilt John Lavery zu den berufensten Darstellern echter Weiblichkeit und diskret vornehmer Frauenschönheit.

Von englischen Frauenmalern sind ferner noch zu erwähnen: *C. W. Furse*, *S. J. Salomon*, *F. Dicksee*, *A. Hacker*, *W. Llewellyn*, *Laurence Koe*, *J. Collier* und namentlich der ganz moderne *Maurice Greiffenberger*.



JOHN LAVERY DAMENBILDNIS



Die übrigen Länder.

Obschon Frankreich, Deutschland und England die künstlerische Führung während des verflossenen Jahrhunderts übernommen haben, finden wir doch auch in den übrigen Ländern zahlreiche Meister, deren Kunst sich entweder in der Hauptsache als eine individuelle Interpretation der Frauenschönheit und der Frauenseele betätigt, oder in deren Werken sich doch wenigstens ein Streben nach einer neuen eigenartigen Auffassung in der künstlerischen Darstellung der Frau kundgibt.

In *Italien* ist in dieser Beziehung hauptsächlich *Morelli,* der Begründer der neuen neapolitanischen Malerschule, zu nennen, mehr aber noch sein begabter Schüler *Michetti*, der koloristische Zauberkünstler, der es so meisterhaft versteht, das flüchtige Spiel des blendenden Sonnenlichtes auf sinnlich-üppigen Frauenkörpern darzustellen.

Favretto liebt es, die galante Zeit des 18. Jahrhunderts in seinen reizenden Rokokobildern wieder ins Leben zu rufen und mit eleganten, stark dekolletierten Schönen zu bevölkern.

In derselben Richtung ist auch *Vinea* mit großem Geschick und gutem Erfolge tätig.

Als eleganter Frauenmaler hat sich *Umberto Coromaldi* in den letzten Jahren entwickelt. Seine Bilder atmen die wohlige Luft vornehmer Boudoirs mit ihren nervenreizenden Parfüms.

Ettore Tito hat nicht ohne Glück versucht, dem bekannten, bereits etwas banal gewordenen Kapitel venezianischer Wäscherinnen neue, interessante Seiten abzugewinnen.

Francesco Giolis reizende, nicht gar zu tiefsinnige Allegorien klingen fast immer in ein Lobgedicht auf die holde Schönheit des weiblichen Körpers aus.

Für *Emilio Longoni* ist die Frau nur ein Symbol; in seiner Auffassung nähert er sich unstreitbar *Giovanni Segantini*, dem größten Künstler, den Neu-Italien hervorgebracht.

G. Segantini gilt für gewöhnlich als der wirkliche künstlerische Entdecker des Hochgebirgs, dieser ernsten Landschaft mit den ernsten

Menschen. Daß sich aber sein tiefer Geist auch mit der Psychologie des Weibes beschäftigte und daß er das feine und komplizierte Gewebe der Frauenseele Faden für Faden zu entwirren verstand, das beweist die große Reihe eigenartiger Meisterwerke, in denen ihm die Frau als künstlerische Interpretation seiner Gedanken dient. »Eine Witwe«, »Morgenstunden«, »Schöpfungen der Musik«, »Liebe an der Quelle des Lebens«, »Quelle des Übels«, »Alpenrose« u. s. w. sind hierzu zu rechnen. In anderen Bildern, wie in der »Heuernte«, schildert er uns die arbeitende Frau als ebenbürtige Genossin des Mannes im harten Kampfe ums Dasein.



Fig. 326.
Antonio Canova, Venus. *Uffizien.*

An geschickten *Bildhauern* hat es dem neuzeitigen Italien niemals gefehlt. Namentlich in technischer Hinsicht haben sie ganz Hervorragendes geleistet, während sie in Bezug auf künstlerische Auffassung allerdings weit hinter ihren französischen oder deutschen Kollegen zurückstanden.

Der bedeutendste Vertreter der plastischen Kunst, den Italien während des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat, ist unstreitig *Canova.* Er hat manche weibliche Figuren geschaffen, die an Reinheit der Linien-



Fig. 327. Antonio Canova, Venus victrix (Prinzessin Pauline Bonaparte). *Villa Borghese.*

führung und an Schönheit der Modellierung nicht weit hinter den Werken antiker Künstler zurückstehen, während anderen ein etwas süßlich-sentimentaler Zug eigen ist, der ihren absoluten Kunstwert einigermaßen beeinträchtigt.

Zu den edelsten Frauengestalten, die der Künstler geschaffen, gehört die »Venus victrix«, zu der ihm die schöne Fürstin Pauline Borghese, die Lieblingsschwester Napoleons I., Modell gestanden. Auch die Mutter des Kaisers, Laetitia Buonaparte, wurde durch den Meißel Canovas verewigt. Andere bewundernswerte Schöpfungen sind die »Hebe« (Berlin, Nationalgalerie), »Venus und Mars«, die »Tänzerin« (beide in Passagno), »Psyche« (München), »Büßende Magdalena« und »Amor und Psyche« (beide in der Villa Carlotta).

In *Spanien* hat die nationale Kunst in den Werken Goyas ihre letzten eigenartigen Blüten getrieben. Von da an macht die spanische Malerei und Plastik alle Evolutionen der französischen Kunst mit und erst mit dem Auftreten *Fortunys* beginnt sich eine selbständigere, spezifisch-spanische Auffassung durchzuringen. Mit seinen reizenden Rokokobildern hat dieser Meister die ganze kunstliebende Welt erobert und nicht nur in seinem Heimatlande, sondern auch anderswo, namentlich aber in Italien, viele Nachahmer gefunden. Niemand aber hat so wie Fortuny den prickelnden Reiz der verführerischen Rokokodämchen darzustellen gewußt, und wenn dieselben auch einer gewissen koketten Pikanterie nicht entbehren, so tritt dieselbe doch vor der großen künstlerischen Leistung bescheiden in den Hintergrund.

Einen Farbenzauberer in der Art Whistlers besitzt die spanische Kunst in *Raimondo de Madrazo*, der als beliebter Frauenmaler eine Zeitlang auch in Paris sehr beliebt war.

Unter den ganz Modernen ragt namentlich *Antonio de la Gandara* hervor, von dem bereits, da dieser Künstler in Paris geboren ist und auch ständig dort lebt und seine ganze Kunst auch echt pariserisch ist, in der französischen Kunst die Rede war. *Ignacio Zuloagas* Tänzerinnen zeigen echt spanisches Temperament, auch seine übrigen Frauen- und Mädchengestalten haben einen durchaus nationalen Charakter.

Belgien. Der bedeutendste Frauenmaler Belgiens ist der noch



Fig. 328.
Alfred Stevens, Damenbildnis. *Musée Moderne, Brüssel.*
Mit gütiger Erlaubnis des Künstlers.

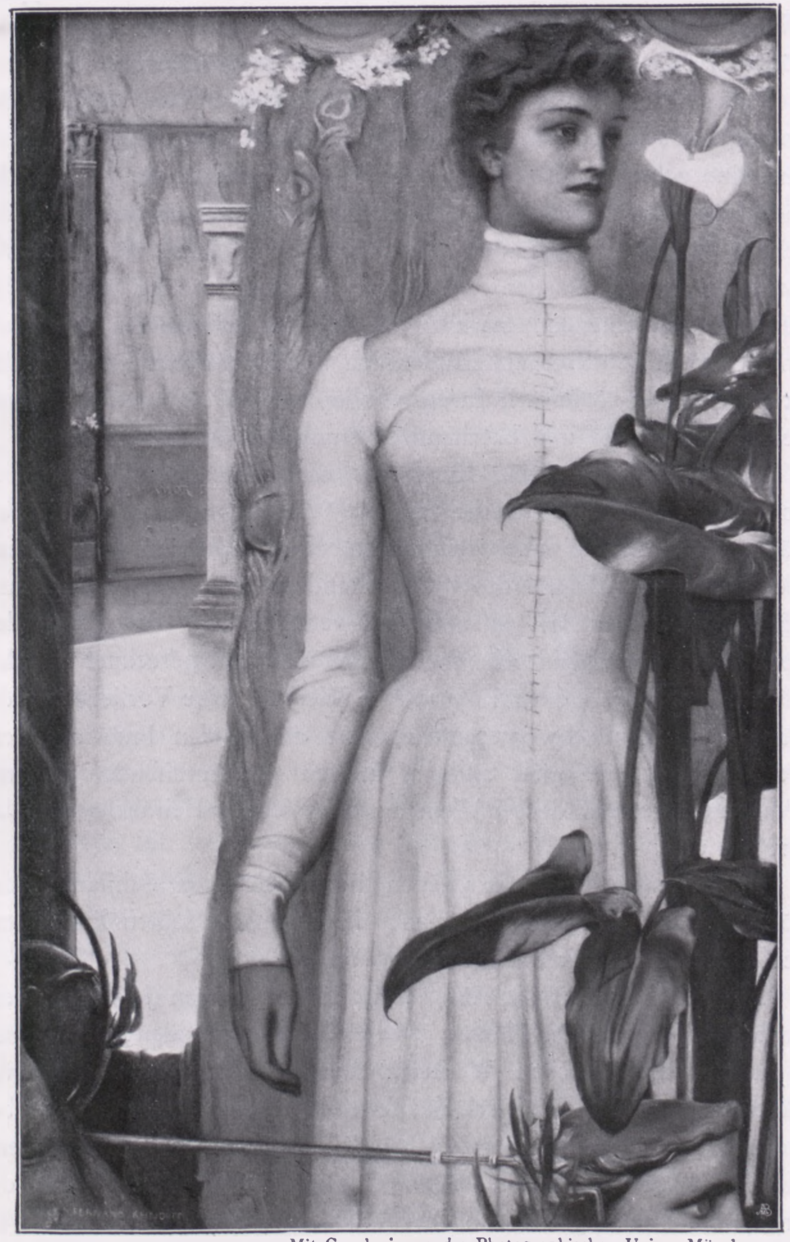
jetzt in Paris lebende und in unverminderter Arbeitskraft schaffende *Alfred Stevens.* Das »Musée Moderne« in Brüssel beherbergt wohl über ein Dutzend Bilder dieses Künstlers, in denen er die Schönheit

und Anmut der eleganten Damen der vornehmen Gesellschaft schildert. Anfangs noch mit einer gewissen flämischen Schwere behaftet, verfeinert und vergeistigt sich seine Kunst allmählich mehr und mehr; sie wird immer pariserischer und nur wenige haben es besser verstanden als Stevens, das nervöse, launenhaft-graziöse Wesen der modernen Pariserin auf eine so vollendete künstlerische Weise darzustellen. Auch in der Beherrschung des Stofflichen gilt Stevens als einer der größten Meister und seine unvergleichliche Kunst, die schönen Reflexe von Seide und Samt in ihren nüancenreichen Abstufungen wiederzugeben, wird mit Recht allgemein bewundert.

Emile Wauters, der zuerst als Historienmaler debütierte, hat sich auch in seinen Frauenbildnissen als ein Künstler von solidem Können und ernstem Streben nach Naturwahrheit gezeigt.

Für *Félicien Rops* ist das Weib nur verkörperte Liebesleidenschaft, grausam raffinierte, quälende Wollust mit einem Stich ins Dämonische. Technisch stehen namentlich seine graphischen Arbeiten fast unerreicht da; in seiner Auffassung überschreitet er leider sehr oft die Grenzen, welche der gesunden Sinnlichkeit gezogen sind.

Einer der eigenartigsten Künstler des jungen Belgiens ist *Fernand Khnopff*. Seine Schöpfungen muten uns an wie wunderbare, fremdartige Blüten, die nicht dem Erdenboden entsprossen sind, sondern aus einem Paradiesesgarten stammen, in den er, als Auserwählter, Einlaß gefunden. Gleich seinem Landsmanne Maeterlink geht er in seiner Kunst eigene Wege, meidet ängstlich alles Derbe, Gemeine, und sucht den schönen Gestalten, die ihm in seinen Träumen erscheinen, in seiner exquisiten ästhetischen Weise künstlerischen Ausdruck zu verleihen. In seiner symbolistischen Auffassung sowohl als auch in der Art, wie er das ganze Leben seiner weiblichen Figuren oft fast ausschließlich in die Augen und den Mund zu konzentrieren sucht, erinnert er lebhaft an Rossetti. Wie aus weiter, weiter Ferne dringt der eigenartig intensive Blick dieser wundervollen Geschöpfe zu uns herüber; traumverlorene, weltvergessene Wesen wandeln sie in ihrer lilienhaften Schlankheit geradeaus, über den steinichten Weg oder die blumichte Wiese, wie einem Rufe folgend, der nur ihnen hörbar, aus jenem Wunderlande herüberklingt und sie dorthin zurückruft.



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

Fig. 329.

Fernand Khnopff, Arum Lily.

Die Plastik ist in Belgien namentlich durch van der Stappen, Dillens und Jef Lambeau vorzüglich vertreten. Alle drei haben in der künstlerischen Darstellung der Frau ganz Hervorragendes geleistet. Der ältere Meister dieses Künstlerkleeblattes, *van der Stappen*, bevorzugt die schöne, reine Kontur, die weiche sorgfältige Modellierung und eine edle, an die Antike gemahnende Auffassung. *Dillens* ist mehr dekorativ veranlagt und ihm kommt es hauptsächlich auf die schöne Raumverteilung und das flüssige Spiel der Linien an. *Jef Lambeau* ist entschieden der temperamentvollere der drei. Von einer überschäumenden, stark an die Bohême grenzenden Lebenslust erfüllt, verleiht dieser außerordentlich begabte Meister seinen weiblichen Gestalten, wie z. B. in der »Folle chanson«, einen Zug frischen kecken Übermutes und bacchantisch trunkener Daseinsfreude.

Die gesamte moderne Kunst des nachbarlichen *Hollands* wird von der gewaltigen Persönlichkeit *Josef Israëls*' beherrscht. Er verkörpert gleichsam in seinen dem Heimatboden entstammenden Werken die holländische Malerei des 19. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Phasen. Obschon viel zu universell veranlagt, als daß er zu den Spezialisten in irgend einem besonderen Fach gerechnet werden könnte, hat Israëls doch in manchen Werken seine Vorliebe für die Darstellung der schwergeprüften, hart arbeitenden Frau aus dem Volke gezeigt, so unter anderen in den tief ergreifenden Bildern: »Muttersorge«, »Müde«, »Allein auf der Welt«, »Heimkehr von der Arbeit« u. s. w.

In *Neuhuys* lernen wir einen liebenswürdigen Schilderer der holländischen Bürgersfrau kennen, die er uns in seinen lichtvollen, koloristisch feingestimmten Bildern vorführt.

Ein ganz eigenartiger Künstler ist in den letzten Jahren in dem holländisch-javanischen Maler *Jan Toorop* erstanden, in dessen mystisch-symbolistischen Werken, denen ein spezifisch-dekoratives Gepräge eigen ist, sich seltsame, feierlich ernste Frauengestalten bewegen, wie von einem unerbittlichen Schicksal getrieben. Bezeichnend für seine Art ist das Bild »Den Ozean entlang«, welches in der Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession (1903) zu sehen war.

Die *Polen*, welche, obschon politisch getrennt, auf allen Ausstellungen zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt zu finden sind,

haben die agitatorisch-nationale Richtung, deren Hauptvorkämpfer Matejko war, verlassen und in ihrer Kunst einen weltmännisch liebenswürdigen Ton angeschlagen, der namentlich der Darstellung weiblicher Anmut und Schönheit sehr zu gute kommt.

Peter Stachiewicz' »Marienlegenden«, die noch ein stark nationales, aber keineswegs tendenziöses Gepräge aufweisen, können als ein zarter, poetischer Hymnus auf die hehre Himmelskönigin, zugleich aber auch als ein ritterlicher Tribut an irdische Frauenschönheit gelten.

W. von Czachorski malt mit Vorliebe die feine, rassige Schönheit blonder Polinnen, deren lebhaftes Temperament durch einen kleinen Zusatz von Schwärmerei gedämpft erscheint.

Der Künstlervereinigung »Sztuka«, welche als die polnische Sezession zu bezeichnen ist, gehören noch einige tüchtige Frauenmaler an, unter denen der etwas phantastische *Josef Mehoffer* und der echt moderne, realistische *Theodor Axentowicz* zu erwähnen sind.

An tüchtigen Bildhauern, die sich mit Vorliebe der plastischen Darstellung anmutiger Weiblichkeit widmen, fehlt es dieser jungen Garde ebenfalls nicht. Wir nennen nur: *Wacl. Szymanowski*, *Konstanty Laszezka* und vor allem *Marc. Antokolsky.*

Die *ungarische* Kunst, die zuerst von Wien, dann lange Zeit von München aus ihr »mot d'ordre« erhielt, und umgekehrt durch einige zu Akademieprofessoren berufene Meister, wie Benczúr und Liezen-Meyer, auch zur Entwicklung der Münchner Kunst beitrug, scheint in letzter Zeit mehr französischen Einflüssen zugänglich zu sein.

Der kürzlich verstorbene *Karl Lótz*, der Altmeister der ungarischen Malerzunft, hat hauptsächlich in seinen monumentalen Schöpfungen die Verwirklichung seines weiblichen Ideales angestrebt. Daß er aber auch die Zartheit und Keuschheit des weiblichen Wesens in seinen Bildnissen zu erfassen und darzustellen versteht, das beweist unter anderen das reizende, an Burne-Jones erinnernde Porträt seiner schönen Tochter.

Meister *Gyula Benczúr* war Professor an der Kunstakademie in München und wirkt jetzt als Vorsteher des Meisterateliers in Budapest. Er hat sich als Historienmaler bekannt gemacht, daneben aber eine Reihe herrlicher Frauenbildnisse der ungarischen hohen Aristokratie

gemalt. Seine Illustrationen für die Prachtausgaben deutscher Klassiker mit ihren unzähligen lieblichen Frauengestalten haben den Namen des Künstlers in der ganzen Welt bekannt gemacht.

Ein anderer Illustrator, dessen Blätter von einer unerschöpflichen Phantasie und von hohem Schönheitsgefühle zeugen, ist der im Ausland fast gar nicht bekannte, in Petersburg als Hofmaler lebende *Graf Michael Zichy.* Sein Hauptwerk bilden die herrlichen Illustrationen zu Madáchs gewaltiger »Tragödie des Menschen«, in der namentlich die Figur der Eva, bald zart und rührend, bald leidenschaftlich und dramatisch, sich durch die ganze Geschichte der Menschheit hinzieht. In seiner phantasiereichen Gestaltungsgabe erinnert Zichy manchmal an Gustave Doré.

In *Franz Eisenhut,* dem vor einigen Jahren verstorbenen, meist in München lebenden Meister, hat die ungarische Kunst einen Orientalisten von großer malerischer Begabung verloren, der es namentlich meisterhaft verstand, das blühende Fleisch schöner Haremsdamen oder Sklavinnen darzustellen.

Liezen-Meyer, der gleichzeitig mit Benczúr an der Münchener Akademie wirkte, hat in seiner Kunst nichts ungarisch Nationales. Seine jungen Dirnen und alten Bäuerinnen könnten gerade so gut von einem Urbayern gemalt sein. Lieblich und frisch sind sie aber, die blitzsauberen Madeln.

Der größte Künstler, den die magyarische Nation hervorgebracht, ist unstreitig *Michael Munkácsy.* Obschon sein eigentliches Gebiet die Darstellung leidenschaftlich bewegter Volksmassen bildet, hat er doch in manchen seiner Gemälde auch holde, anmutige Frauengestalten geschaffen. So unter anderen in den Bildern »Wein, Weib und Gesang«, »Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend«, »Die Scharpienrupferinnen« u. s. w.

Fülöp László ist der bevorzugte Maler fürstlicher Persönlichkeiten. Gleich seinem Kollegen Prof. Angeli verbindet er, besonders in seinen weiblichen Bildnissen, mit einer vornehmen, liebenswürdigen Auffassung ein glänzendes technisches Können, das manchmal bis zum künstlerischen Raffinement geht. Aber all diese hervorragenden Eigenschaften vermögen über die geistige Leere und den Mangel an Individualität, der all seinen Porträts anhaftet, nicht hinweg zu täuschen.

Ein Frauenmaler, der neben einer feinen, subtilen Technik eine bedeutende individuelle Auffassung besitzt, ist *Horowitz.*

Auch *Ignaz Roskowics'* gesunder Naturalismus und leuchtendes Kolorit kommen bei seinen frischen, packenden Frauenporträts voll zur Geltung.

Ludwig Deák Ebner malt vorzügliche weibliche Akte, die als einzige Bekleidung irgend eine Bezeichnung tragen, welche die Blöße der Schönen, wenn auch nicht verhüllen, so doch wenigstens motivieren soll.

Von den Jüngeren ist namentlich *Ludwig Márk* zu nennen, ein nervöser, etwas dekadenter, aber sehr entwicklungsfähiger Künstler, der sein weibliches Ideal bisher fast immer in der Welt des Variété und Brettls gefunden hat. Eines seiner neueren und reiferen Werke, »Sirenennest«, hat auf den Ausstellungen viel Beifall gefunden.

*Margitay*s Backfischszenen sind durch die vervielfältigende Kunst überall hin bekannt geworden.

Von den ungarischen Bildhauern, die für unser Thema hauptsächlich in Betracht kommen, sind die hervorragendsten: *Strobl, Zala* und *Donáth.*

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts sind auch die nordischen Länder: *Dänemark*, *Schweden und Norwegen* und *Rußland* mehr und mehr in den Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen getreten und haben Künstler hervorgebracht, die, wie *Zahrtmann, Julius Paulsen, Kronberg, Hugo Salmson, Carl Larsson,* namentlich aber *Anders Zorn* und *Edelfelt,* den bedeutenderen Frauenmalern des Jahrhunderts zuzurechnen sind.

Auch *Constantin Somoff* hat sich durch seine eigenartigen, im Zopfstil gehaltenen Frauenbilder auf den letzten Ausstellungen hervorgetan, ebenso, wie sein Landsmann *Valentin Seroff,* mit seinen graziösen, lebensvollen Damenporträts.

Amerika, in dessen Kunstleben während der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts nur der Dollar eine gewisse Rolle spielte, kann mit Stolz und Genugtuung auf eine junge, mächtig emporstrebende Künstlergeneration blicken, unter denen sich besonders *F. A. Bridgeman, Edwin Lord Weeks, J. L. Stewart, Ch. J. Pearce, Harrison, Walter Gay, George Hitchcock* und *J. R. Knight,* bald als



Fig. 330.
John S. Sargent, La Carmencita. *Luxembourg.*
Mit gütiger Erlaubnis des Musée du Luxembourg.

elegante Salonmaler, bald als Darsteller der naiveren, ländlichen Weiblichkeit einen Namen gemacht haben. Auch *Whistler* ist geborener Amerikaner.

Will. T. Dannat, der durch die Berufung zur Professur an der Pariser Ecole des Beaux-Arts ausgezeichnet wurde, entlehnt seine Stoffe mit Vorliebe dem spanischen Volksleben, was ihm gestattet, die glutäugigen, temperamentvollen Tänzerinnen und andere Vertreterinnen des schönen Geschlechtes in einer raffinierten künstlichen Beleuchtung mit virtuoser Technik auf die Leinwand zu bannen.

Der bedeutendste Frauenmaler unter den Amerikanern ist aber jedenfalls *John S. Sargent.* Er ist ein Schüler von Carolus Duran und malte anfangs ganz in dessen Art schicke, dekorative Frauenbildnisse von vornehmer Eleganz. Später emanzipierte er sich jedoch von diesem Schuleinfluß vollständig, da die Manier des Meisters seinem subtilen Geschmack auf die Dauer nicht mehr zusagen konnte und es gelang ihm immer besser, das Sensitiv-Feminine der modernen Weltdame in ihrem ganzen pikanten Reize, ihrer stolzen Sicherheit oder in dem wechselnden Spiel ihrer Launen darzustellen. In ein kaum angedeutetes Lächeln des feingeschnittenen Mundes oder in ein plötzliches Aufleuchten der hellen Augensterne weiß er eine ganze Welt von Gefühlen hineinzulegen, die uns einen tiefen Einblick in das komplizierte Seelenleben der verwöhnten Mondäne gestatten. Von den zahlreichen Frauenbildnissen dieses Künstlers sind die bekanntesten und charakteristischsten: »Die Dame in Schwarz«, »Porträt der Mrs. Playfair«, »Ellen Terry als Lady Macbeth« und namentlich seine verführerische, suggestive »Carmencita« des Musée du Luxembourg.

Schlußwort.

Wir haben uns im Laufe der vorhergehenden Kapitel bemüht, die mannigfachen Beziehungen der Frau zur Kunst während der verschiedenen Epochen, bis auf unsere Tage, zu schildern. Wir haben gesehen, wie die größten Meister aller Zeiten in der künstlerischen Darstellung weiblicher Schönheit das höchste Ziel ihrer

Kunst erblickten; wir haben nachgewiesen, welch hervorragenden Einfluß die Frau als Gattin und als Freundin des Künstlers vielfach auf dessen Werke ausgeübt hat; wir haben erfahren, wie manche Kunstschöpfungen auf direkte Veranlassung hochherziger und hochbegabter Frauen entstanden sind, und endlich konnten wir, durch die lange Reihe der Jahrhunderte hindurch, die Frau, als ausübende Künstlerin, werktätig an der Entwicklung der künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit mithelfen sehen.

Namentlich in unseren Tagen hat das Wirken der Frau auf allen Gebieten der Kunst eine Bedeutung erlangt, die noch lange nicht genügend anerkannt wird und die bis jetzt noch nicht die ihr zukommende Würdigung erfahren hat.

Auch wir mußten, um den Umfang des vorliegenden Werkes nicht über Gebühr zu vergrößern, notgedrungen darauf verzichten, die künstlerische Tätigkeit der Frau während des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zu schildern. Wir behalten uns jedoch vor, das Studium dieser interessanten und aktuellen Frage in einem besonderen Werk zu behandeln, das demnächst im gleichen Verlage erscheinen wird.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

UND DER ABBILDUNGEN

Die fettgedruckten Zahlen verweisen auf die Seiten, auf denen Abbildungen von Werken der Künstler abgedruckt sind.


VERLAGS-
WERKE.

Südtiroler. Lesendes Mädchen. Bildnis eines jungen Künstlers. Weibliches Bildnis. Die Gebieterin. Buchenwald im Spätherbst. Abend am Canale Grande. Sommerabend am Bodensee. Abendstunde.

Urteile der Presse.

.... Kein blosser Liebhaber-Photograph, ein Künstler hat diese Aufnahmen gemacht. Ein Künstler, der es versteht, mit feinem Geschmack und vertiefter Auffassung das Handwerk des Photographen auf die Höhe echter Kunst zu heben. Zeigt sich der feine Geschmack im Suchen nach Motiven, die er zu Bildern voller Poesie und Plastik zu verdichten vermag, so die vertiefte Auffassung darin, dass man mehr als einmal an den einen oder den anderen grossen Maler unter unseren modernen Meistern, an das eine oder das andere bedeutende Bild, das Enke angeregt zu haben scheint, erinnert wird. Nimmt man dazu die wechselreiche Auswahl an Köpfen, Porträts und Landschaften, von denen wir die „Heimkehr von der Alp" als Muster für die Würdigung des Verhältnisses von Landschaft und Staffage hinstellen möchten, so wird man dem bedingungslosen Lobe beistimmen, das wir schon der ersten Sammlung „Lichtbild-Studien" von Alfred Enke vor zwei Jahren spenden konnten. Das Album sei jedem empfohlen, der, ein Freund der Kunst, Verständnis auch für die als solche zur Genüge erwiesene Amateurphotographie hat. Auf den Weihnachtstisch des Liebhaber-Photographen passen die beiden Enkeschen Mappen besser als alles andere auf diesem Gebiete.

Kunst für Alle. Heft 6. 1902/3.

.... Die Monotonie, welche Amateur-Aufnahmen oft innewohnt, fehlt diesen Blättern völlig, sie sind interessant in der Mannigfaltigkeit der Sujets und ungemein reizvoll in der Form und Beleuchtung des Dargestellten, sei es Landschaft oder Figur. Auf beiden Gebieten leitet den photographischen Künstler ein poetisches Empfinden; so entstanden Darstellungen, die in landschaftlicher Hinsicht an die Werke Böcklin's erinnern und im Figürlichen die Grösse antiker Werke spüren lassen. *Die Kunst unserer Zeit. Liefg. 2. 1903.*

J. C. Heer, der Verfasser des „Königs der Bernina", äussert sich über die Mappe in folgender Weise:

Unter dem Titel „Neue Lichtbildstudien" hat Alfred Enke im Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart 40 Bilder in Tondruck herausgegeben. Diejenigen, die auf dem Gebiet der künstlerischen photographischen Technik bewandert sind, wissen, was damit gesagt ist: Ein Meisterwerk! Seit der allgemeinen deutschen photographischen Ausstellung in Stuttgart im Sommer 1898 und seit Alfred Enke vor einigen Jahren eine erste Sammlung „Lichtbildstudien" herausgegeben hat, kennt man ihn als den besonders erfolgreichen Künstler auf dem Felde der stimmungsvollen, seelisch wie ein subjektives Kunstwerk abgetönten Photographie, die sich bald in den Reizen des menschlichen Gesichtes und Körpers, bald in auserlesenen Motiven der Landschaft ergeht. Welche Liebe und Hingabe, welches Findertalent, was für eine Kunst den Augenblick zu erhaschen, für eine Virtuosität der Technik dazu gehört, um auf photographischem Weg Bilder zu erzeugen, die frei von jeder Zufälligkeit durch den Filter künstlerischer Stimmung gegangen zu sein scheinen, das genügend zu würdigen sind wir Laien kaum im stande, sogar die Sorgfalt, welche die blosse mechanische Reproduktion solcher Kunstplatten erfordert, geht über unser Wissen hinaus. Wir haben aber doch den Genuss der Bilder und betrachten sie mit der gleichen Hochachtung für ihren Schöpfer, wie Gemälde berühmter Meister in photographischen Reproduktionen. Besonders fesseln uns in der neuen Enkeschen Sammlung eine Anzahl wunderbar individueller und stimmungsvoller Frauencharakterköpfe und Gestalten, so gleich das geheimnisvolle Bild „das Märchen", das elegische „des Liedes Ende", ein Frauenangesicht,

das über den Trümmern junger Liebe wehvoll zu träumen scheint. Voll friedlichen Ernstes ist der liebliche Mädchenkopf „Heimkehr vom Feld“, voll exotischen Reizes „die Gebieterin“, realistisch stimmungsreich die betende Greisin „das Alter“, fein abgetönt „Luigina“, das Italienermädchen, süss und geheimnisreich die „Madonnenstudie“, ein lüstern durstiges Bild „die trunkene Bacchantin“ und unendlich ansprechend durch den kindlichen Ernst des Ausdrucks das „lesende Mädchen“. Woher die fast durchweg herrlichen Modelle, denen hier so hohe künstlerische Wirkung abgelauscht ist? So möchten wir den Bildner fragen, allein das ist sein Geheimnis, und seine subjektive Kunst ist es, wie er zu jedem einzelnen Bild die Beleuchtung und Tönung gefunden hat, die seinen Stimmungsgehalt so mächtig bedingt. Allein nicht nur die von einem Zauber der Poesie umwebten Frauenbilder, bei deren Betrachtung einem unwillkürlich etwas wie ein Gedicht durch die Seele geht, sondern auch die veristischen, an des Lebens Unmittelbarkeit gemahnenden Frauenbildnisse und Männercharakterköpfe, die Porträts im engern Sinne also, begeistern uns für die virtuos entwickelte Kunst Enkes, und mit ihnen Schritt halten die stimmungsvollen, oft durch eine Staffage so reizend belebten Landschaftsbilder, dass die Grenze zwischen Genre und Landschaft nicht ganz streng gezogen werden kann. Das leider ein wenig zu matt belichtete, aber im Stoff vorzüglich gewählte Bild „Heuernte am Maloja“ kann sowohl dem einen wie dem andern Feld zugesellt werden und zwei der Photographien „Calvarienberg“ und „Bergpfad in Tyrol“ mit ihren Cruzifixbildern können sogar als sehr schöne Beiträge zur religiösen Kunst gelten. Am Bodensee und in Italien hat der Künstler die dankbarsten Motive für die rein landschaftlichen Darstellungen gefunden, wundersame Spiele des Lichts und anmutsvolle Idyllen. Allein der uns zugewiesene Raum gestattet nicht, dass wir nun alle die vierzig Lichtstudien Alfred Enkes auch nur stofflich durchgehen, den Lesern möge der Hinweis genügen, dass sie einen Reichtum herzgewinnender Kunst bergen und ein vornehmes Weihnachtsgeschenk bilden, das man so gut wie irgend eine Künstlermappe unter den Christbaum des feinsinnigsten Hauses legen darf. Die Studien werden überall freudige Aufnahme finden!

.... Alfred Enke in Stuttgart hat seiner ersten Serie von Lichtbildstudien, die sich mit Recht einer ungemein günstigen Aufnahme erfreuten, eine weitere folgen lassen, deren vierzig Blatt einen künstlerischen Schatz bilden, wie er nicht allzuhäufig geboten wird. Es sind Autotypiereproduktionen von einer Feinfühligkeit der Empfindung, einer Weichheit und doch Bestimmtheit in der Wiedergabe der Naturaufnahme, die wohl nicht leicht mehr überboten werden kann. Die Landschaftsblätter wie „Heimkehr von der Alm“, „Arven im Hochgebirg“, „Buchenwald im Spätherbst“, „Mondnacht am Bodensee“, „Abend in Venedig“ etc. sind mit einem künstlerischen Scharfblick für malerische Wirkung aufgefasst und wiedergegeben, der jedem Künstler zur Ehre gereichen würde und zu wünschen wäre. Perspektive, Luft und Duft ist mit ausgezeichnetem Geschick behandelt und der günstigste Aufnahmepunkt gewählt. Und hinter diesen Landschaftsstudien stehen die Aufnahmen von Personen nicht im Geringsten zurück. Blätter wie „Lili“, die „Madonnenstudie“, „Des Liedes Ende“, „Die trunkene Bacchantin“, „Der junge Südtiroler“ etc. sind von einer Plastizität und feinen Charakteristik, dass jeder Maler oder Bildhauer sie ohne Weiteres als Vorwurf zu einem Werke nützen könnte. Es ist Leben in diesen Gestalten, es spricht Seele aus diesen Köpfen und ihren Augen, ihren Mienen, man spürt nichts von jenem mechanischen Abklatsch der Natur, der uns nicht selten so manche Sammlung von Lichtbildern verleidet, der Hauch echten Kunstempfindens weht uns aus dieser Sammlung wohlthuend entgegen; einen nachhaltigen, dauernden Genuss bietet diese Mappe jedem ehrlichen Kunstfreund und ihr Inhalt hebt ihren Urheber und dessen Können auf dem Gebiete der Photographie hoch und weit über das Durchschnittsniveau hinaus, ein echter Künstler spricht daraus zu uns und wir freuen uns dessen und hegen den Wunsch, dass er bei recht Vielen heimisch werde und bald wieder eine neue Gabe folgen lasse; denn er beweist damit aufs Schlagendste, dass die Photographie eine Kunst genannt zu werden verdient.

Münchener Neueste Nachrichten Nr. 575, 1902.

.... Jedes Blatt dieser neuen Reihe ist ein Meisterwerk photographischer Technik; der Inhalt zeigt dieselbe reiche Abwechslung wie die erste Sammlung; idealschöne Frauen- und Männerköpfe, stimmungsvolle Landschaftsbilder, z. B. Mondnacht bei Lindau, Gräberstrasse bei Pompeji, Buchenwald im Spätherbst, Gelände am Comersee, Abend am Canal Grande; auch eine Reihe anmutiger Genrebilder, zumal aus Italien, ist vertreten. Jedes Blatt wirkt auf den aufmerksamen Beschauer mit fesselnder Gewalt und vermittelt Stimmungen wie ein Meisterwerk der Dichtung. Die Wirkung des Bildes wird nicht wenig gefördert durch die meisterhaft angeordnete Beleuchtung, die zum Teil in sogenannter Rembrandt-Manier die Gestalten so recht plastisch hervortreten lässt. Die Bilder (Folio-Format) sind auf dunkelgrauen, starken Karton aufgezogen. Künstlern und Kunstfreunden, besonders aber auch Amateur-Photographen, wird die Mappe eine reiche Fülle künstlerischer Anregungen bieten.

Kölnische Zeitung Nr. 994, 1902.

Sous le titre: Neue Lichtbild-Studien [Nouvelles études de photographie] M. Alfred Enke publie un bel album qui sera vivement apprécié de tous ceux qui s'intéressent, aux progrès toujours croissants de la photographie, d'abord simple traductrice de la réalité, puis à mesure que les procédés techniques se perfectionnaient de plus en plus, s'essayant à rivaliser avec l'art du peintre par l'heureux choix des motifs, la science de la composition, l'habile distribution de la lumière. Les expositions périodiques du Photo-Club de Paris nous ont montré quelle émulation anime dans ce sens les amateurs de tous pays et combien, d'année en année, la réussite est plus grande.

Cet album en est une nouvelle preuve. Les quarante photographies que M. Alfred Enke nous offre, excellemment reproduites en typogravure dans toute leur délicatesse, sont autant de tableaux complets, aussi séduisants de ligne que de couleur. Portraits, têtes d'expression, études de clairobscur, paysages surtout, où la poésie des crépuscules ou des clairs de lune, le „flou" savant de l'exécution, le contraste des effets de lumière, s'ajoutent au charme des sites, forment un choix où non seulement ceux qui pratiquent la photographie, mais encore les simples amateurs et les artistes eux-mêmes trouveront grand plaisir et profit.

Gazette des Beaux-Arts. Chronique. Janvier 1903.

.... Aus seinen sämmtlichen Bildern spricht ein tiefes künstlerisches Geschick und das Bestreben, im Wege der Photographie „Stimmungsbilder" herzustellen; nach dieser Richtung ist der Künstler viel weiter fortgeschritten, als in seinem zuerst eröffneten Cyklus zu erkennen war. Das, was die vorliegende Collection charakterisirt, ist eine Weichheit der Contouren, die an das „sfumato" der alten Italiener erinnert

Ein Porträt des Professors K. in Berlin ist geradezu meisterhaft in Charakteristik und Bildgestaltung und könnte den Modernen als Kronzeuge für die Theorie der „künstlerischen Photographie" dienen.

Den Landschaften, unter welchen ganz vorzüglich gesehene und gewählte Motive vorliegen, verleiht Enke überall die Signatur seiner Persönlichkeit, und, wenn man sich entweder principiell mit dem sfumato einverstanden erklärt oder das Auge daran gewöhnt, wird man überall mehr als eine Photographie erblicken, eine durch die feinste malerische Empfindung erhöhte Wirklichkeit, wobei er von der Reproductionstechnik in ganz vorzüglicher Weise unterstützt wird.

Unter den Landschaftsskizzen seien erwähnt: „Das Schloss in den Bergen", „Das Pförtchen", „Bergpfad in Südtirol", „Gelände am Comersee", „Abend am Canal Grande", „Nächtliche Fahrt". „Heimkehr von der Alp".

Gegenüber der früheren Collection bedeutet das vorliegende Werk eine entschiedene Hinneigung zu dem Kanon der modernen Richtung.

Photographische Correspondenz 1902. Dezemberheft.

Das Werk, welches 40 Tafeln enthält, bildet eine Ergänzung zu den vor einigen Jahren erschienenen Lichtbildstudien desselben Künstlers. Es sind Blätter von ausserordentlicher Schönheit: Figuren und Landschaften. Die Wiedergabe ist mustergültig. Die Mappe wird eine prächtige Zierde für den Weihnachtstisch sein.

Photographische Rundschau 1902, Heft 12.

Urteile der Presse.

Der bekannte Schriftsteller J. C. Heer äussert sich über das Werk in der *„Neuen Züricher Zeitung“* wie folgt:

Als die Kunst der Photographie entdeckt wurde, trat sie zunächst jahrzehntelang in den Dienst der reinen Wiedergabe der Wirklichkeit, war sie ein durchaus naturalistisches Kunstgewerbe. In neuerer Zeit aber hat sich zu der stetig wachsenden Vervollkommnung der technischen Hilfsmittel eine ausserordentliche Verfeinerung des Geschmacks und der Auffassung gesellt, welche, wie die auch aus der Schweiz viel besuchte photographische Ausstellung in Stuttgart bewies, die Photographie aus dem Rahmen des Kunstgewerbes in die Höhen der wirklichen Kunst erhebt. Ein glänzendes Zeugnis dafür sind die Lichtbild-Studien Alfred Enkes in Stuttgart, wahre Kabinettstücke der photographischen Kleinmalerei, Genres und Landschaften, wie sie der Künstler auf Ferienfahrten in Italien, den Schweizer- und österreichischen Alpen entdeckt hat. Glückliches Finden und feinfühlige Wahl des Motivs, Schönheit der Belichtung und plastische Modellierung fesseln uns, ob der Künstler das Figürliche oder Landschaftliche bevorzugt, und Blatt um Blatt überrascht uns lebhaft, wie ausserordentlich fügsam sich ihm die Technik erweist. Graziöse, pikante Anmut atmet gleich der jugendliche Frauenkopf auf dem Titelblatt, realistische Kraft die alte, gemütliche Bäuerin in der dunklen strengen Tracht des Unterengadins, Böcklinsche Stimmung das zerfallende Schloss am Meer und die träumerische italienische Villa zwischen Cypressen und Lorbeer. Ob uns nun Enke einen Morgen in den italienischen Alpen mit duftigem Gebirgshintergrund, einen Vorfrühlingstag im lichten Gehölze, ein Tierstück von der Weide, ein Gewitter über dem See und Dorf des Gebirges, die Nonnen, die im Klostergarten arbeiten, den italienischen Hof, in dem ein Mädchen seinen Freund erwartet, den herrlichen Gartenaufgang der Villa d'Este oder den alten Pfarrer, der auf einer Bank sitzend die Hände zum Ave Maria faltet, oder kokette junge Frauenbilder, eine orientalische Träumerin mit sphinxartigem Ausdruck, eine jugendliche Bacchantin, einen verwitterten Bergamasken oder ein feines, schicksalerfahrenes Mütterchen in der Kirche schildert, haben alle Blätter reiche Stimmung und Poesie und gewinnen wie das Werk als Ganzes durch die überaus sympathische Stoffwahl, durch die reiche Abwechselung von Bild zu Bild. Die Wiedergabe der einzelnen Stücke durch die Verlagsanstalt ist tadellos vollkommen, der Preis im Verhältnis zum Gebotenen durchaus billig, und wir denken, dass das schöne Werk nicht nur bei den Photographen, die darin einen Triumph ihrer Kunst sehen müssen, sondern auch in kunstfreundlichen Familien die wärmste Aufnahme findet und ein hervorragendes Zugstück des bevorstehenden Weihnachtsmarktes in den Kreisen wird, wo der Sinn für lebensunmittelbare, doch poesiereiche Kunst zu Hause ist.

.... Die Reihe umfasst zum grössten Teil Landschaftsbilder aus Deutschland, besonders aus dem Hochgebirge, und aus Italien, Waldpartieen, Genrebilder, mehrere schöne Frauenbilder (Orientalin, Bacchantin und drei Studienköpfe), Charakterköpfe von Landleuten. Besonders stimmungsvoll und fesselnd sind die Blätter: Schloss am Meere; Vorfrühling (eine blätterlose Birkenwaldpartie); Italienische Villa; Gewitter in den Bergen; Villa d'Este; Herbstmorgen am Königssee; Mondnacht in Florenz. Die ursprünglichen photographischen Aufnahmen müssen geradezu unübertrefflich gelungen sein; denn die in der Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. in München hergestellten Nachbildungen in Heliogravüre lassen an Feinheit nichts zu wünschen übrig und wirken mit vollendet schöner Perspektive oder treten wie zum Greifen plastisch dem Beschauer entgegen. Die Grundfarbe der Bilder ist in verschiedenartigen Abstufungen von Schwarz, Blau, Braun und Rot gehalten, wie sie für das betreffende Bild am günstigsten wirkt. Gedruckt sind die Bilder auf feinem Kupferdruckpapier in Folioformat. Die Originalbilder haben als photographische Kunstblätter zu Anfang dieses Jahres, als sie im Landesgewerbe-Museum in Stuttgart ausgestellt waren, allgemein höchste Bewunderung erregt. *Kölnische Zeitung Nr. 993, 1899.*

.... Hier haben Herausgeber, Verlag und Reproduktionskunst miteinander gewetteifert, um ein Werk zu publiziren, das wir getrost in die vorderste Reihe

der Kunstgaben für das Fest stellen dürfen. Es ist hier nicht der Platz, auf den eminenten Werth solcher photographischen Aufnahmen hinzuweisen, die Jedem, der sich den Luxus einer Gemäldegalerie nicht gestatten kann, einen hohen, ästhetischen Genuss bereiten werden. Die grossen Fortschritte unserer Amateurphotographen, die Alfred Lichtwark die Legitimirung ihres Kunstzweiges verdanken, hat Enke sehr gut verwerthet, und daher präsentiren sich uns denn seine Landschaften, Porträts, Stimmungsbilder, Beleuchtungsstudien wie echte Kunstwerke. Aufnahmen, wie die „Erwartung", „Bacchantin", „Sonntagsfrieden", „Vorfrühling", können geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. So kann nur ein Künstler sehen, und in der Hand des feinen Künstlers wird der Photographenapparat sozusagen zur Palette; er erschliesst uns ein Reich fruchtbarer künstlerischer Thätigkeit, während derselbe Apparat in den Händen des Dilettanten nur selten und mehr zufällig einmal ein künstlerisch gelungenes Bild produziren wird. Den Amateurphotographen sei das bedeutsame Werk, das übrigens für jeden Freund der Musen ein prächtiges Geschenk ist, wärmstens empfohlen.

Münchener Neueste Nachrichten N. 554, 1899.

Wer sich mit der Entwickelung der Photographie in Deutschland während der letzten zehn Jahre beschäftigt, trifft immer wieder auf die Namen Alfred Enke-Stuttgart und W. v. Gloeden-Taormina. Bei beider Arbeiten, über deren technische Vollendung jedes Wort erübrigt, tritt das Streben nach bildmässiger Wirkung scharf hervor, sie betrachten ihre Kamera als ein wirklich künstlerisches Werkzeug. Jenes Bestreben führt in ungeschickten Händen nur allzu oft, gelinde gesagt, zu Trivialitäten, bei den beiden Meistern aber zu geradezu erstaunlichen Leistungen. Alfred Enke hat soeben eine herrliche Mappe von 30 „Lichtbild-Studien" — nach seinen Aufnahmen in Heliogravüren reproduziert — bei der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart erscheinen lassen; die Sammlung enthält Landschaften, Architekturstücke, Studienköpfe etc. — eine Fülle des Schönen. *Velhagen und Klasings Monatshefte, Heft 5, 1900.*

Nous avons reçu un superbe album d'héliogravures de M. Alfred Enke, édité par l'„Union Deutsche Verlagsgesellschaft" de Stuttgart. Il se compose de trente planches, exécutées d'après des clichés photographiques de M. Enke, dont les sujets variés forment un ensemble des plus intéressants.

Tous les tableaux sont composés avec goût et dénotent chez leur auteur un sentiment artistique très cultivé. Quand nous aurons dit que les planches sortent des ateliers de la maison Meisenbach de Munich, nos lecteurs comprendront toute la vaseur artistique de cette belle publication de grand luxe.

Bulletin du Photo-Club de Paris, Janv. 1900.

War ehemals die Photographie ein reines Handwerk, stellte sie sich später der Wissenschaft und der Kunst als Dienerin zur Verfügung, so darf man heute von ihr als von einer selbständigen Kunst sprechen. Sah sie früher nichts als die Wiedergabe von Gegenständen als ihre Aufgabe an, so ist sie heute bestrebt, in diese Wiedergabe etwas von der Persönlichkeit des Photographen zu legen, das Objekt von dem Ton der Seele eines Menschen wiederklingen zu lassen. Wie weit ein solches Resultat sich erzielen lässt, das zeigen die Lichtbildstudien von Alfred Enke. Man sehe sich nur einmal die Landschaften der Mappe an, und man wird mehr als einmal an die Persönlichkeit des einen oder anderen unserer bedeutenden Landschafter erinnert, so subjektiv und individuell sind sie, was Stimmung und Wirkung betrifft.

Die Kunst für Alle. XV. Jahrg. 1900. Heft 19.

Diese in einer eleganten Mappe zusammengestellten Blätter bilden eine hervorragend schöne Sammlung künstlerischer Photographieen, welche in dem vornehmsten photomechanischen Verfahren, der Photogravüre, reproduziert, sicher allgemeinen Beifall finden werden. Die Aufnahmen sind fast durchweg als ausgezeichnete zu bezeichnen, und verdienen auch vom technischen Standpunkt betrachtet, der von unseren modernen Kunstphotographen leider oft etwas stark vernachlässigt wird, Anerkennung.

Photographische Mitteilungen, Berlin. 37. Jahrg. Heft 1.

Modell gibt, hat dieselben ebenfalls durch photographische Aufnahmen wissenschaftlich sicher gestellt. Bei diesen und allen ähnlichen älteren und neueren Werken, die sich in mehr wissenschaftlicher Weise mit der weiblichen Schönheit beschäftigen, sind mir indessen zwei Tatsachen, oder, wenn man will, Mängel aufgefallen. Zunächst beschäftigen dieselben sich nicht mit dem schönen



Kopf mit klassischem Gesichtsschnitt.

Körper an und für sich, sondern nur in Beziehung zu den Nachbildungen desselben durch die Kunst; dann aber werden wohl sehr sorgfältig alle anatomischen Tatsachen behandelt, die pathologischen Tatsachen jedoch, die durch Krankheiten und unrichtige Lebensweise bedingten Veränderungen des Körpers, werden nur sehr flüchtig gestreift.

Ich habe einen neuen Weg zur Beurteilung menschlicher Schönheit einzuschlagen versucht, indem ich neben den Standpunkt des Künstlers und des Anatomen den des Arztes stellte, indem ich statt an Bildern und Leichen meine Beobachtungen so viel wie möglich am lebenden Körper machte, und diesen an

und für sich als Hauptsache, und nicht nur als Gegenstand künstlerischer Darstellung betrachtete.

Zahlreiche Arbeiten anderer, worunter namentlich die der Anthropologen hervorzuheben sind, kamen mir zu statten bei meinen Untersuchungen, die mich nach fünfzehnjähriger Arbeit zu dem Ergebnis gebracht haben, dass wir nur auf negativem Wege, d. h. durch Ausschluss krankhafter Einflüsse, aller durch fehlerhafte Kleidung, durch Erblichkeit, unrichtige Ernährung und unzweckmässige Lebensweise bedingten Verunstaltungen des Körpers zu einer Normalgestalt, zu einem Schönheitsideal gelangen können, das dann allerdings individuell sehr verschieden sein kann, aber doch stets denselben Gesetzen unterworfen ist, da vollendete Schönheit und vollkommene Gesundheit sich decken.

Dadurch allein erhalten wir einen festen, auf Tatsachen beruhenden Maßstab, den wir, unabhängig vom individuellen, unberechenbaren Geschmack, anlegen können.

Ausserdem aber liegt, glaube ich, auch ein gewisser praktischer Wert in meinen Untersuchungen, da sich aus ihnen ergibt, dass wir, namentlich bei der heranwachsenden Jugend, sehr wohl im stande sind, mit der Gesundheit zugleich auch die Schönheit des Körpers zu erhöhen und zu veredeln.

Das Werk hat in der Presse die wärmste Anerkennung gefunden, wie die unten abgedruckte Besprechung, ausgewählt aus der grossen Zahl vorliegender Kritiken, genügend dartut. Das Erscheinen von sechzehn Auflagen in wenigen Jahren (die erste Auflage wurde Mitte Oktober 1898 ausgegeben) beweist, wie sehr das Buch die Gunst des Leserkreises, für den es bestimmt ist, im Fluge zu gewinnen verstanden hat. Es kann dasselbe in seinem geschmackvollen Gewande auch zu Geschenken für Künstler, Kunstfreunde, Aerzte und Mütter, für welche Kreise es geschrieben ist, wärmstens empfohlen werden.

Urteil der Presse.

Die Parole langer Jahre war es, dass man sich naiv und nicht kritisch der Natur gegenüber zu stellen habe. Aber alle Bewegungen auf dem Gebiete der Kunst sind zu vergleichen mit Pendelschwingungen. Sie schiessen über das Ziel, die Mitte hinaus, um dann von neuem einer Reaktion zu verfallen, immer in dem Bestreben, endlich das richtige Ideal zu erreichen. Vor zehn Jahren hätte man ein Buch wie das obige überflüssiger gefunden, als man es heute tut. In der Tat sind solche Themata für den Künstler wichtiger, als die jüngst verflossene Zeit es meinte. Nicht um ein klassizistisches Programm handelt es sich, sondern um eine erhöhte Kritik der Natur gegenüber. So gut es besonders schön ausgebildete Individuen gibt, gibt es auch das Gegenteil davon, und es ist neben der naiven Nachbildung auch ein Ziel des Künstlers, diese Formen voneinander unterscheiden zu lernen. Dies kann der moderne Künstler jedoch allein mit Hilfe der Wissenschaft. Er kann nicht, wie einst die Griechen, täglich den Anblick von schönen, nackten Körpern geniessen; viel natürliches Gefühl ist uns dadurch verloren gegangen, was wir durch anatomisches und physiologisches Studium ersetzen müssen. Da kann denn ein ernstes Buch, welches sich auf dieses Spezialthema des weiblichen Körpers beschränkt, nur willkommen sein. Die Kenntnis der zahllosen Fehler und Verkrüppelungen leichterer und schwerer Art, wie durch Korsett, Schuhwerk einerseits und gewisse Krankheiten, wie besonders Rhachitis anderseits, ist leider bei Künstlern sowohl als bei Laien eine noch viel zu geringe, um stets zu der richtigen Kritik gegenüber dem jeweiligen Modell geführt zu haben. Von dem Standpunkte aus ist das Buch als vortrefflich zu bezeichnen.

Kunst für Alle. 14. Jahrgang. Heft 20. 1899.

vorheben, so müsste das ganze Werk abgedruckt werden; es sei deshalb nur eine oberflächliche Inhaltangabe gegeben . . .

Internationales Zentralblatt für Anthropologie 1902, Nr. 1:

In glänzender Darstellung und an der Hand seiner bekannten vorzüglichen Bilder, diesmal von Vertreterinnen fast aller Rassen, führt uns Verfasser von Land zu Land über die Erde, uns die Schönheit ihrer Bewohnerinnen meisterhaft erläuternd. . . .

Blätter für Volksgesundheitspflege 1902, Nr. 207:

Klassisch wie seine anderen Werke, besonders sein Buch über die Schönheit des weiblichen Körpers, dürfte ohne Einschränkung auch diese Arbeit des als Anthropologen und kunstverständigen Arztes längst anerkannten und bewährten Forschers genannt werden, und in überraschender Vollständigkeit zeigt sie uns die Frauen der Erde in ihren körperlichen Vorzügen und Nachteilen. Der feinsinnige Schriftsteller, der strenge Forscher und der Freund und Bewunderer des Schönen haben sich in dem Verfasser zu einem harmonischen Ganzen vereint, und diese glückliche Begabung kommt in dem vorliegenden Werke so durchaus zur Geltung, dass nicht nur der spezielle Gelehrte, sondern jeder Gebildete dasselbe mit dem grössten Interesse lesen und sich des gebotenen Genusses aufrichtig freuen wird. Die Lektüre des Buches ist gleichsam eine schöne Reise um die Erde ohne die sonst damit verbundenen Unannehmlichkeiten, und der Verleger hat durch die vorzüglichen Abbildungen, mit denen er das Buch ausgestattet hat, wesentlich dazu beigetragen, diese freundliche und angenehme Illusion zu vervollständigen.

Internationales Archiv für Ethnographie, Bd. XV, 1902:

In dem vorliegenden Werk hat der durch eine Reihe ähnlicher Arbeiten bekannte Verfasser infolge der Dezenz, mit der er alle schwierigen Fragen behandelt, nicht allein ein Meisterstück der Stilbehandlung, sondern auch ein Buch geliefert, das nicht allein durch jene, welche sich für rassenanatomische Fragen interessieren, sondern auch durch Angehörige weiterer Kreise, ja selbst durch Frauen gelesen zu werden verdient. . . .

Kölner Tageblatt 1903, Nr 354:

In der vornehmen Reihe der „Stratz-Bücher“, die jedem Bildhauer, Maler, Arzt u. Ethnographen bekannt sind und eigentlich jedem gebildeten Menschen bekannt sein sollten, nimmt das im Herbst 1901 erschienene Prachtwerk: Die Rassenschönheit des Weibes (Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart) einen hervorragenden Platz ein. Mit welchem Interesse die zunächst in Frage kommenden Kreise das Buch aufgenommen haben, dafür zeugt die Tatsache, dass trotz des hohen, allerdings bei der glänzenden Ausstattung nichtsweniger als zu hohen Preises bereits seit Weihnachten die zweite Auflage vorliegt. Nicht weniger wie 233 Abbildungen und eine Karte erläutern den wissenschaftlich bedeutenden und doch so wenig trockenen Text. Wir kennen kaum ein Buch, in dem die Ergebnisse ernster Gelehrtenarbeit in so künstlerisch vollendeter Sprache vorgebracht werden, wie in diesem Werke.



Suahelimädchen.

Neuer Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien:

Die Frauenkleidung

und ihre natürliche Entwicklung

Von

Dr. C. H. Stratz.

Dritte völlig umgearbeitete Auflage.

Mit 269 Textabbildungen und 1 Tafel.

gr. 8°. 1904. Geheftet M. 15.— In Leinwand gebdn. M. 16.40.



Japanerin im Strassenkostüm.

INHALT.

Urteile der Presse.

Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. Band XXXI, 1901:

Eine gut geschriebene, vom wissenschaftlichen Geiste durchwehte, ernste Arbeit liegt hier vor, die es ermöglicht, einen Ueberblick über die Entwicklung der Frauenkleidung bei allen Völkern der Erde zu gewinnen; denn die bisher aus diesem Gebiete vorliegenden Arbeiten haben doch nur mehr oder weniger bestimmte Ländergebiete im Auge gehabt. Sehr gut war es,

dass Verfasser gleichzeitig die Anthropologie, Ethnologie und Kulturgeschichte zu seinen Studien heranzog, so dass die sich ergebenden Resultate durchaus auf festem Boden stehen....

Archiv für Anthropologie, Bd. XXVII:

.... Das reich illustrierte Buch kann allen Eltern aufs wärmste empfohlen werden, aber auch der Ethnologe und Anthropologe findet in demselben ihn interessierende Mitteilungen und Ausführungen.

Frankfurter Zeitung 1900, Nr. 354:

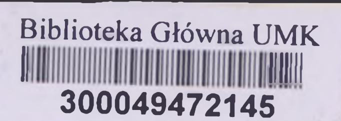
.... Diese praktischen Schlussfolgerungen, deren eminente Bedeutung für die Gesundheit der Frauenwelt ärztlich längst anerkannt ist, gewinnen aber erst in ihrer Begründung an eindringlicher Kraft. Daher soll allen Müttern das Werk zur direkten Kenntnisnahme besonders empfohlen sein. Die Sprache entspricht ganz der eminenten Begabung des Verfassers für gemeinverständliche Behandlung der intimsten Frauenfragen. Die ethnographischen Studien werden jedermann interessieren. Hervorragend schön sind die Abbildungen, sowie deren Wahl im Hinblick auf den Text.

Frauenbund 1900, Nr. 33:

Durch das vielbesprochene und vielumstrittene Problem der Reformkleidung angeregt, hat der Verfasser sich mit der Frauenkleidung überhaupt näher zu beschäftigen begonnen. — Auf Grund kulturhistorischen, kunstgeschichtlichen und medizinischen Materials ist er zu einer Reihe hochinteressanter und auch wissenschaftlich befriedigender Resultate gelangt. In sehr anregender und belehrender Weise behandelt Stratz nacheinander die Entwicklungsgeschichte der Frauenkleidung in tropischer und arktischer Gegend, die verschiedenen Nationaltrachten in europäischen und aussereuropäischen Ländern, dann die Mode und den Einfluss der Kleidung auf den weiblichen Körper. Letzteres, sehr instruktiv gehaltene Kapitel leitet über zu einem Schlussabschnitt, der sich in eingehend prüfender Weise mit der Frage der Verbesserung der Frauenkleidung beschäftigt. Sehr richtig weist Stratz darauf hin, dass derartige Reformen ihren Ausgangspunkt in sachverständiger ärztlicher Ueberlegung haben müssen, und lehnt daher mit gutem Grund die Mehrzahl jener phantastischen Bestrebungen ab, die zwar von viel gutem Willen, aber von sehr wenig Sachkenntnis zeugen. Eine reiche Fülle anschaulicher, zum Teil farbiger Illustrationen begleitet die Erläuterungen des ausgezeichneten Buches, das nicht bloss an geistvollen und originellen Bemerkungen, sondern auch an praktischen Ratschlägen aller Art reich ist und zugleich den Katechismus einer natürlichen Schönheitspflege enthält.



Mädchen aus Helsingland mit Jacke.



Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Kürzlich erschien:

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.



Von

Dr. C. H. Stratz.

Mit 112 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 farbigen Tafeln.

Zweite Auflage.

gr. 8°. 1904. geh. M. 8.60. Elegant in Leinwand gebunden M. 10.—

INHALT:

Urteile der Presse.

Dr. C. H. Stratz hat sich durch seine populärwissenschaftlichen Untersuchungen künstlerisch-anatomischer Art einen klangvollen Namen geschaffen. Sein neuestes Buch behandelt „Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner". Eine ausserordentliche Fülle kulturellen, künstlerischen, ästhetischen, anatomischen Materials ist hier mit grosser Uebersichtlichkeit, unbedingter Zuverlässigkeit und mit ausserordentlich anmutiger Darstellungskunst zu einem einheitlich zweckvollen Werke verarbeitet. Es hält nicht nur, was der Titel verspricht, es ist darüber hinaus eine Kulturgeschichte des interessanten ostasiatischen Volkes, bezüglich seiner Körperpflege, seines intimen, häuslichen Lebens, seiner Kunstideale. Zahlreiche prachtvolle, geschickt ausgewählte Illustrationen, darunter 4 farbige Tafeln, erhöhen noch die Anziehungskraft des überaus vornehm ausgestatteten Werkes. *Breslauer Morgen-Zeitung 1902, Nr. 591.*

Stratz hat sich durch seine bisherigen Arbeiten („Die Schönheit des weiblichen Körpers", 16 Auflagen; „Die Rassenschönheit des Weibes", 5 Auflagen; „Die Frauenkleidung", 3 Auflagen; „Die Frauen auf Java" u. s. w.) den Ruf eines ernsten, wissenschaftlichen Autors erworben; seine neueste Monographie über die Körperformen der Japaner befestigt diesen Ruf. Mit dem Auge des Naturforschers, des Arztes, des Ethnographen und Kunstgelehrten betrachtet er den nackten, von allen Kleidern, Krankheiten und Vorurteilen befreiten menschlichen Körper und zeigt uns daran das Schöne, das von Gott erschaffene Ebenbild. Aber auch vom kulturhistorischen Standpunkt aus gibt der Verfasser interessante Aufschlüsse über das Leben und Treiben des kulturell hochentwickelten Volkes im fernen Osten. Bei dem von Tag zu Tag wachsenden Interesse für japanisches Leben und japanische Kunst wird das Buch für viele eine hochwillkommene Erscheinung sein, für deren vornehme, künstlerisch vollendete Ausstattung der Name der wohlbekannten Verlagsfirma bürgt. *Deutsche Zeitung 1902, Nr. 11124.*



